FRANÇOIS
BOUCHER

VII.ed £100.-

JOHN ELLIOTT.

1887.

FRANÇOIS BOUCHER

FRANÇOIS
BOUCHER

LEMOYNE ET NATOIRE

PAR

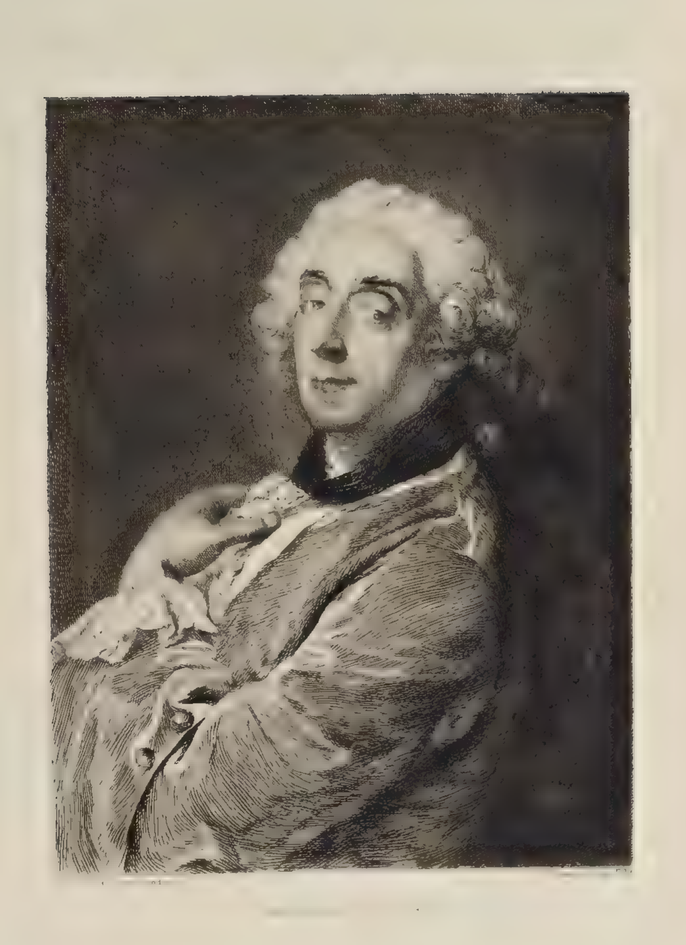
PAUL MANTZ



PARIS
A. QUANTIN, IMPRIMEUR-EDITEUR
7, RUE SAINT-BENOIT
M DCCC LXXX

PORTRAIT DE BOUCHER

(Pastel du Musée du Louvre)





FRANÇOIS BOUCHER



Comment pourrions-nous changer les choses de l'histoire? Quelles corrections nous serait-il possible de faire subir au livre du passé si, dans notre sagesse ou dans notre caprice, nous jugions que ce livre n'a pas été bien écrit? L'avenir nous appartient un peu, car nous sommes en quelque façon les artisans de notre destinée; mais les événements d'hier sont consignés dans un procès-verbal auquel il ne nous est plus permis de faire des ratures. Alors même que les textes ont de quoi nous déplaire, il en faut subir l'autorité. En présence d'actions qui blessent en notre cœur l'éternel sentiment de la justice, devant des œuvres qui ne parviennent pas à nous émouvoir ou dont le méchant goût nous contriste, il ne nous reste qu'un droit, celui de prendre une attitude irritée ou mélancolique et de dire bien haut que nos pères ont été des gens malavisés. Quand on étudie l'histoire de l'art, on peut regretter que la lumière de l'idéal n'ait pas gardé

dans la suite des siècles son rayonnement inaltéré et que le flambeau qui, des mains des générations mourantes, passe aux mains des générations nouvelles, ait paru s'éclipser tant de fois et s'éteindre dans les fumées; mais le passé se rit de nos lamentations et de nos colères. Les morts sont incorrigibles.

Il est utile cependant et souvent même il est doux, ainsi que l'a dit Sainte-Beuve, de connaître tout ce qui a vécu. Si les modes changent, les œuvres demeurent, et, comme les coffrets qui ont contenu un parfum, elles gardent l'esprit du temps, le souvenir de ses belles aventures, la mémoire de ses tendresses et de ses fautes. De là une leçon possible. Cherchons-la. Il y a quelque chose d'instructif, même dans les décadences. Il ne faut pas aimer l'erreur; mais il faut savoir quelles régions elle habite et par quels chemins elle y est venue : on apprendra ainsi à éviter les routes mauvaises. C'est en ce sens que l'étude historique devient légitime et que l'écrivain le plus amoureux des grands maîtres de l'art peut se croire autorisé à faire semblant d'oublier pour quelques jours Léonard de Vinci et Michel-Ange, en se promettant toutefois de revenir le plus tôt possible s'incliner devant l'autel un instant déserté.

Le XVIII[e] siècle français, qui fut si puissant par l'esprit, avait accepté une noble mission : il nous conduisait vers la liberté civile, il avait au cœur le rêve de la tolérance fraternelle, et nous serions des enfants bien ingrats si nous ne tenions pas compte de ce que nos pères ont fait pour notre affranchissement; mais la période historique qui, dans le domaine intellectuel, obéissait à Montesquieu, à Voltaire, à Diderot, n'a pu mener de front toutes les conquêtes; elle a, pour séduire l'âme humaine, montré des puissances inégales, et, dans l'art, elle ne s'est pas crue obligée à être sublime. Nos aïeux n'eurent sur ce point que des exigences modérées : nos sculpteurs et nos peintres ne donnèrent que ce qui leur était demandé, et si l'on était venu leur parler de l'idéal tel que l'entendirent les maîtres de l'antiquité et de la Renaissance, aucun d'eux n'aurait compris.

Certes, les artistes du XVIII[e] siècle eurent aussi leur fantaisie, avec une façon particulière d'interpréter la forme et de chercher la grâce. Ils ne furent nullement les esclaves de la réalité et de la laideur quotidienne; ils avaient une méthode pour comprendre la nature; ils eurent même assez d'indépendance pour la corriger, et, au besoin, pour la trahir. Cette audace implique

l'intervention d'un certain idéal. Si le caprice est un danger, il est aussi une protection : il garantit l'esprit contre la routine et le servilisme. Ces maîtres, à la main légère et aux colorations souriantes, ont été des traducteurs hasardeux : ils se sont montrés libres jusqu'à l'infidélité.

Il est vrai qu'ils ont rompu avec les traditions des époques glorieuses; ils s'attachaient de préférence au maniérisme des écoles troublées, aux séductions d'une grâce qui n'a véritablement à faire aucun effort pour n'être pas sérieuse : ils sont essentiellement dépourvus de gravité, et quand, réagissant contre l'élan de leur nature, ils essayent de prendre des airs sévères, ils deviennent indigents et plats. Que pourrions-nous dire encore? Ces peintres, qui auraient voulu désennuyer Louis XV, ont, si l'on veut, tous les défauts imaginables. N'ont-ils point quelques qualités? On a le droit d'étudier la question; on peut, sans se compromettre, rechercher pourquoi les hommes de leur temps les aimèrent. L'histoire ne serait plus la justice si elle n'avait pas la curiosité de tout savoir.

Les pages qui vont suivre ne sont qu'un chapitre emprunté aux annales de l'art français pendant le XVIIIe siècle. Le tableau pourra paraître incomplet, car notre enquête ne s'adresse aujourd'hui qu'à un peintre, d'ailleurs fortement marqué du cachet de l'époque, François Boucher. Oui, nous imiterons le poète dont le satirique s'est moqué : parmi tous les héros de l'école nationale, nous ne choisirons pas le plus grand et, au risque de dépenser mal à propos un zèle peut-être excessif, nous étudierons Boucher sérieusement et comme s'il était digne de l'attention d'un galant homme. Nous dirons de quel milieu il est sorti, quels précurseurs ont annoncé sa venue, quels descendants il a laissés. De cet astre un peu fou qui a traversé le ciel du XVIIIe siècle, nous voudrions montrer l'aurore, le midi radieux et l'effacement. On le sait déjà : c'est là, dans l'histoire de notre art, un moment où manquent les grands élans de la pensée et la vertu sereine ou tragique des œuvres solennelles. Quelque chose manque aussi aux créations de cette époque, le mystère, le je ne sais quoi qui fait songer et qui essaye de pénétrer dans les recoins intimes de l'âme. Ici tout est clair, et l'intention s'exprime avec évidence dans le jeu d'une coloration qui ne cache rien. Si Léonard est absent, Rembrandt n'est pas moins oublié. Pas de clair-obscur, partant pas de rêve.

Et c'est précisément parce que, dans la légèreté de son charme transparent, cet art est tel que nous venons de le dire, c'est parce qu'il ne creuse pas très profond et qu'il sourit, même aux heures graves, que l'idéal de Boucher, de ses maîtres et de ses élèves constitue une des caractéristiques du mouvement intellectuel du temps et qu'il raconte l'ardente poursuite de l'esprit français à la recherche des élégances. On sait mal le XVIIIe siècle quand on ne connaît pas les œuvres de Boucher et de ses amis. Ces œuvres, où la pensée apparaît à peine, disent peut-être des choses qui ne sont pas dans les écrits des philosophes. Il faut apprendre tout ce qu'on ignore. Ajouter une note au livre, toujours incomplet, de la grande histoire, c'est là notre ambition authentique et notre désir avéré. Nous avons procédé à la moderne, avec le souci des textes exacts et avec cette passion pour la chronologie qui est chez nous une maladie incurable. Et comme les questions d'art demeurent des questions sacrées, on nous pardonnera d'avoir essayé quelques pages sérieuses sur des maîtres qu'on est accoutumé de considérer comme très frivoles, mais qui ont droit à la curiosité de l'historien puisqu'ils ont été adorés.





I

FRANÇOIS LEMOYNE



E sourire de Watteau inaugure le XVIIIe siècle et met tous les esprits en fête. Jamais enchanteur ne fut plus impatiemment attendu. Les quinze dernières années du règne de Louis XIV avaient été d'une tristesse mortelle. Le vieux roi perdait des batailles, il cherchait des combinaisons pour donner une vitalité apparente au trésor malade, il multipliait les édits somptuaires, il trouvait bon qu'on fît beaucoup de prières dans les églises; mais la dévotion, alors surtout qu'elle est obligatoire, n'est pas la gaieté. On s'ennuyait fort à Versailles, et, pour s'amuser un peu à Paris, on était obligé de fermer sa porte d'un triple verrou. Watteau arriva : il fut reçu comme un consolateur.

Il tombait du ciel des féeries. Poète aux inventions romanesques, maître des perspectives élyséennes, inépuisable créateur de caprices et de costumes, il apportait un idéal nouveau, il donnait la vie à un monde. Artiste, il était un agent de transformation et de progrès. L'école française, un peu somnolente en 1710, reconnut en Watteau un révolutionnaire. Ce peintre provincial, dont la jeunesse

avait été aux prises avec tant de difficultés, venait enseigner aux professeurs de l'Académie royale des choses auxquelles ils ne songeaient point. Lebrun était mort depuis longtemps; mais la discipline qu'il avait établie restait encore en honneur et ses élèves fatigués continuaient sa doctrine. On pouvait, sans être bien sévère, trouver quelque lourdeur chez les Boullogne et beaucoup de rhétorique chez les Coypel. Les uns et les autres se plaisaient au geste déclamatoire et au panache d'une antiquité théâtrale; ils entrevoyaient les Grecs à travers les traductions de Mme Dacier. Un certain gongorisme avait envahi l'école, et on peignait pesamment des aventures pompeuses. Au milieu de ce fracas solennel, Watteau fait éclater tout à coup le pétillement de l'esprit, la légèreté de la main.

Que Watteau ait exercé une influence décisive sur les peintres de sujets familiers et sur les paysagistes, c'est un fait trop évident pour qu'il soit nécessaire de le démontrer; mais ce qu'il y a de plus charmant dans le sourire, c'est qu'il est contagieux : Watteau fut utile aux faiseurs de tragédies emphatiques; il montra que l'attitude naturelle est plus touchante que le mouvement exagéré; il prouva que toutes les lignes courbes ne sont pas nécessairement des paraphes; il enseigna surtout un grand art que ses origines flamandes lui avaient appris : l'art de peindre les chairs.

Dans une voie un peu différente, Watteau eut un collaborateur plus jeune que lui, François Lemoyne, qui, de son côté et avec d'autres armes, fit la guerre au style lourd, et à qui revient l'honneur d'avoir achevé la révolution que le peintre de Valenciennes avait commencée.

Par la date de sa naissance et par l'éducation qui lui fut donnée, Lemoyne appartenait à l'école qui allait périr et qu'il devait faire oublier. Il n'était point de très grande race. Né à Paris en 1688, c'est-à-dire quatre ans après Watteau, il avait pour père Michel Lemoyne, postillon de la maison du roi. C'est à peine si François eut le temps d'entrevoir ce modeste fonctionnaire. Lorsque Michel Lemoyne mourut, en 1693, son fils n'avait guère plus de cinq ans. Avec l'enfant, qui allait devenir un peintre, l'ancien postillon laissait une veuve, Françoise Dauvin, qui pouvait avoir toutes les qualités du monde, mais qui n'était nullement inconsolable. A la fin de septembre 1693, elle se remaria avec un peintre de Paris, originaire de Caen, qu'un texte, vraisemblablement mal lu, appelle Robert le Vrai. C'est Robert le Vrac qu'il faut lire : or le Vrac est un de nos amis, car il n'est autre que l'habile portraitiste Tournières, celui qui se complaît à réunir en un même cadre les membres d'une même famille et semble parfois s'être souvenu des maîtres hollandais.

Ainsi, dès ses premières années, François Lemoyne put voir un peintre dans la maison de sa mère. Il faut dire que l'union ne fut pas sans nuage. On finit par plaider. Le 18 mars 1702, le Châtelet de Paris prononça une sentence de séparation de biens et d'habitation entre Robert le Vrac et Françoise Dauvin. On ne sait pas trop pourquoi les deux époux firent mauvais ménage : on ne tient d'ailleurs pas beaucoup à l'apprendre. Le seul point important, c'est qu'au milieu de ces disputes et de ces procès, François Lemoyne ne profita pas des conseils que le Vrac de Tournières aurait pu lui donner. Le comte de Caylus fait allusion à ces querelles de famille dans l'éloge de Lemoyne qu'il lut un jour à l'Académie. « Des raisons particulières dont il est assez inutile de vouloir approfondir les motifs, écrit-il, déterminèrent Lemoyne à quitter sa mère, devenue veuve de très bonne heure, et l'empêchèrent d'apprendre les éléments de la peinture, à laquelle il se destinoit, chez M. Tournières, de votre Académie, que les événements rendirent dans la suite son beau-père[1]. »

Pendant que Françoise Dauvin oubliait son premier mari et se disputait avec le second, le jeune Lemoyne était entré dans l'atelier de Louis Galloche. On sait combien la vie laborieuse commençait de bonne heure pour les artistes du passé, et l'on ne doit point être surpris de voir un enfant entreprendre à treize ans l'étude de la peinture. On sait aussi que si Galloche n'a jamais été un créateur éminent, il a toujours passé pour un très digne professeur. Héritier des doctrines qu'il avait puisées chez les Boullogne, il était passionné pour son art et il donnait aisément de bons conseils. Aucun pédantisme d'ailleurs chez l'excellent M. Galloche. Il croyait aux mythologies héroïques ou galantes, aux sujets religieux et même aux paysages décoratifs, comme ceux qu'on voit de sa main au palais de Trianon et qui, bien que d'un naturalisme très approximatif, ne sont pas le moins du monde méprisables.

Guidé par un tel maître, Lemoyne suivit les exercices de l'Académie royale et bientôt il y fut salué comme une des espérances de l'école. Il obtenait, en 1707, un prix de dessin, et en 1711 le grand prix de peinture, sur la présentation d'un tableau qui racontait l'histoire de Ruth et de Booz. Si les règlements imaginés par Colbert avaient pu être obéis, ce triomphe eût ouvert à Lemoyne le chemin de Rome. L'autorisation de se mettre en route ne lui fut point accordée. Le comte de Caylus déclare à ce propos « qu'on fut quelques années sans envoyer de nouveaux pensionnaires » à notre Académie italienne. La vérité est que

1. La notice de Caylus, à laquelle nous ferons plus d'un emprunt, a été lue à l'Académie le 6 juillet 1748. Elle est imprimée dans les *Vies des premiers peintres du roi*, 1752, t. II, p. 81.

Louis XIV, aux prises avec des difficultés sans cesse renaissantes, s'ingéniait à pourvoir aux frais d'une guerre coûteuse et que les finances royales étaient en ce moment fort empêchées. Les concours avaient lieu chaque année à l'Académie, mais le vainqueur n'obtenait qu'une récompense platonique. S'il tenait absolument à connaître Rome et ses merveilles, il devait faire le voyage à ses frais. Lemoyne, inutilement couronné, resta jusqu'en 1713 chez son brave maître Galloche qui, de temps à autre, le menait voir les tableaux du duc d'Orléans et qui le conduisait même quelquefois à la campagne; car Galloche aimait secrètement la nature, bien qu'il n'ait jamais osé avouer dans son œuvre ce goût, que ses collègues de l'Académie auraient sans doute jugé paradoxal.

Nous avons retrouvé à la cathédrale de Nantes un des premiers tableaux de François Lemoyne, *Saint Jean-Baptiste dans le désert.* Cette peinture qui, avant la Révolution, décorait à Paris l'église de Saint-Eustache, est datée de 1714. Comme point de départ, l'œuvre est singulièrement intéressante. L'importance du paysage, à la fois arbitraire et lumineux, indique une préoccupation nouvelle. Il y a dans les figures et surtout dans les chairs une grande dépense de tons chauds. Par certaines teintes, roussies sinon brûlées, — c'était la couleur à la mode, — le tableau est bien d'accord avec l'idéal qu'on poursuivait chez les Boullogne, chez Galloche et parfois aussi chez Jouvenet. En même temps, par l'agitation des lignes, il fait songer aux légèretés de l'école qui n'existe pas encore, mais qui bientôt va charmer la France. Cette peinture a dû être pour quelques-uns une promesse, une menace pour les autres. Dans le ciel du *Saint Jean-Baptiste,* il y a un groupe d'anges voltigeants qui, par l'allure mouvementée et par le style, annoncent les petits amours de Boucher.

En 1716, Lemoyne fut agréé à l'Académie royale. L'année suivante, il peignit une *Tentation de Jésus-Christ,* qui est aujourd'hui à l'église de Camon, près d'Amiens[1]. En 1718, il échangea son titre d'agréé contre celui d'académicien, et, pour morceau de réception, il donna son tableau d'*Hercule et Cacus,* dont le Louvre a hérité. On en connaît la disposition. Le dompteur de monstres pénètre, la massue à la main, dans la caverne de Cacus; il terrasse le redoutable bandit et il l'assomme : plus loin, un Fleuve pensif s'appuie sur l'urne traditionnelle, et, dans le fond, les vaches de Cacus s'effrayent au spectacle de ces violences. J'ai toujours pensé qu'en peignant son morceau de réception, Lemoyne, qui était ambitieux et plein de zèle pour sa gloire, a voulu complaire à ses nouveaux collègues. *Hercule et Cacus* est un tableau extrêmement monté dans les tons

1. Voir sur ce tableau une note du *Journal des Beaux-Arts* (août 1870).

roux et bruns. Nicolas Bertin, Dulin et Cazes durent se dire que les bonnes façons de peindre n'étaient pas perdues.

Académicien à trente ans et dévoré du désir d'éterniser sur la toile ses inépuisables inventions, Lemoyne va connaître dès lors les joies d'une production abondante et facile. En 1719, comme on continuait à décorer la nef de Saint-Germain-des-Prés d'une série de tableaux empruntés à l'histoire des apôtres, il peignit dans de grandes dimensions *Saint Paul devant le proconsul Sergius*. C'était une composition importante. Germain Brice, qui nous parle de ce tableau dans sa *Description de Paris,* se borne à en relever la date. Il est fâcheux que l'œuvre de Lemoyne n'ait pas été gravée, et le regret doit s'accroître lorsqu'on songe qu'elle a péri. Envoyé par le gouvernement au musée de Strasbourg, le tableau a disparu dans l'incendie allumé, lors du siège de 1870, par une des bombes qui devaient civiliser l'Alsace. On n'y voyait pas seulement, ainsi que l'écrivent certains auteurs, saint Paul rendant compte de sa foi; le tableau montrait aussi la conversion du proconsul et le faux prophète Barjésu subitement frappé de cécité. La scène devait être compliquée, fastueuse et remuante.

Lemoyne était d'ailleurs, comme tous les artistes de son groupe, le jouet d'une illusion, lorsqu'il se croyait appelé à faire de la peinture religieuse. Quand les maîtres de ce temps avaient trouvé dans l'Évangile un sujet à leur convenance, ils s'imaginaient, par une curieuse aberration de l'esprit, qu'ils sauraient en exprimer le sentiment délicat ou la profondeur; mais la narration, le miracle ou la parabole n'étaient pour eux que le prétexte d'une traduction capricieuse jusqu'à l'inexactitude et dans laquelle le brio de l'invention pittoresque, le fracas des draperies, le dégingandé des attitudes remplaçaient assez mal l'émotion secrète ou la pensée. Chose remarquable! ces peintures, si vides de sentiment religieux, auraient dû, en bonne logique, déplaire aux gens d'église : ils en étaient véritablement charmés, et leur préoccupation quotidienne consistait à remplir leurs chapelles de ces décorations égayantes. L'amusement des fidèles, tel était leur rêve. Les cordeliers d'Amiens entendirent parler de la jeune renommée de Lemoyne. Le 26 janvier 1721, ils passèrent avec lui un contrat aux termes duquel l'artiste s'engageait à peindre deux tableaux pour le réfectoire de leur couvent. Nous ignorons ce que ces peintures sont devenues : nous savons seulement qu'en 1788 on vendit, avec les tableaux de Mme Langlier, une *Cène* de Lemoyne qui, d'après les indications du catalogue, provenait du couvent des cordeliers d'Amiens[1].

1. *Trésor de la curiosité,* II, p. 122. Le contrat passé avec les cordeliers est mentionné dans l'inventaire des papiers trouvés chez Lemoyne. (*Nouvelles Archives de l'art français,* 1877, p. 213.)

En même temps, Lemoyne, mieux informé de son talent, abordait les motifs qui autorisent une certaine galanterie d'allure et qui permettent de mettre en lumière les élégances féminines. Il avait lu la *Jérusalem délivrée,* et il le fit bien voir. Son premier essai dans le genre romanesque est un tableau de *Tancrède et Clorinde* que les curieux pourront retrouver au musée de Besançon. Il est signé et daté : *F. Le Moyne in. et fec.* 1722. Il s'agit de la scène où Tancrède rend ses armes à Clorinde. Caylus se montre très satisfait du tableau de Lemoyne. « La belle distribution des groupes, dit-il, et la diversité des mouvements qu'il a su donner au grand nombre de figures qu'exige un sujet de bataille tel que celui-ci firent beaucoup d'honneur à son génie. » Un critique moderne déclare que, dans ce tableau, le dessin présente plus de facilité que de correction, mais il ajoute très justement que la coloration est « claire, légère, harmonieuse[1] ». On le voit, la première manière de Lemoyne ressemble beaucoup à sa manière définitive. Il a toujours cherché la note agréable. C'est dans cet esprit qu'il peignit *Andromède délivrée par Persée,* tableau que nous ne connaissons pas, mais dont une fine gravure de Laurent Cars a conservé le souvenir. Cette peinture fut montrée pour la première fois au public, en 1723, lors d'une de ces expositions d'un jour que les artistes organisaient à la place Dauphine. La composition et les types sont caractéristiques. Persée, tenant en main le bouclier sur lequel grimace la tête de Méduse, se livre dans l'azur à une gymnastique un peu folle : attachée par des liens de fer au rocher dont la mer vient baigner la base, Andromède tourne vers son libérateur un regard charmé, et le mouvement de son corps dessine une silhouette qui n'est pas sans grâce.

Il faut le dire cependant : des peintures, plus ou moins religieuses, pour Saint-Germain-des-Prés ou pour les cordeliers d'Amiens, des scènes mythologiques comme l'*Andromède,* ou poétiques comme les épisodes de la *Jérusalem délivrée,* ne devaient pas satisfaire longtemps les ambitions de François Lemoyne. Il visait plus haut. L'originalité de son talent, à l'heure où les derniers disciples de Lebrun disparaissaient l'un après l'autre, c'est d'avoir rêvé aux grandes machines décoratives. Il voulait renouveler la peinture murale. Il croyait — et l'événement ne lui a pas donné tort — qu'il pouvait faire mieux qu'Antoine Coypel à la voûte de la chapelle de Versailles, et, presque seul alors parmi les hommes de son âge, il cherchait, pour se donner une fête à lui-même et sans trop savoir s'il lui serait jamais permis d'appliquer son système, le secret qui a tant préoccupé le XVIIIe siècle, le problème de la décoration claire.

1. Clément de Ris, *les Musées de province,* 1872, p. 73.

Et c'est en effet en ce point que Lemoyne représente dans l'école une force nouvelle et qu'il allait devenir un initiateur. Lorsqu'il songeait à suspendre aux soffites des palais de souriantes mythologies, à égrener des figures aériennes dans un ciel fluide, il n'avait pas encore vu l'Italie. Il put cependant, avant de quitter Paris, apprendre quelque chose de l'art léger auquel les faveurs de la mode étaient promises, et il s'éprit de ces tons frais, de ces tons d'éventail que la France ignorait encore. Watteau, qu'il faut toujours citer le premier parmi les inventeurs, avait trouvé dans le satin de ses robes aux reflets changeants, et aussi dans ses perspectives chimériques, des bleus argentés, des gris adorables; mais, pour les carnations, il cherchait volontiers la note chaleureuse et ambrée à la Giorgione. On pouvait peut-être peindre plus clair. Lemoyne y pensait, lorsque l'Italie de la décadence vint au-devant de lui.

C'est le 30 juillet 1718, nous l'avons dit, qu'il avait été reçu membre de l'Académie royale. Deux mois avant, la compagnie, qui n'était point hostile aux novateurs et qui se plaisait à faire bon visage aux étrangers, s'était adjoint un peintre de quelque importance, Sébastiano Ricci. On oublie trop aujourd'hui que ce maniériste a vécu dans un rayon de gloire. Mariette lui-même le considère comme « un fort beau génie. » Né aux environs de Bellune et très voyageur de sa nature, Ricci commença par travailler dans toutes les capitales italiennes. Plus tard, la reine Anne l'appela en Angleterre : il peignit un tableau d'autel pour la chapelle de Chelsea; il décora la grande salle de Burlington-House. C'est sans doute en revenant de Londres qu'il traversa Paris; mais il ne s'y arrêta guère, car à la fin de 1718 Mariette le retrouva à Venise. Néanmoins de pareils météores laissent toujours dans le ciel une trace d'un moment. L'Académie fut très flattée de s'associer Sébastiano Ricci. Pour son morceau de réception, il envoya, comme on l'aurait pu prévoir, une allégorie assez fade : *la France, sous les traits de Minerve, foule aux pieds l'Ignorance et couronne la Vertu militaire*. Le tableau est au Louvre : il ne passera jamais pour un chef-d'œuvre. On avait pris goût cependant aux peintures de Ricci; on remarquait à peine les indigences de son dessin, pour s'extasier devant ses *concetti* et aussi devant les gaietés de sa couleur claire. Aux yeux de bien des juges, il passait pour un sectateur attardé de Véronèse [1].

1. Faut-il rappeler l'anecdote qui a été racontée par le comte de Caylus dans la *Vie de Pierre Mignard* et qui semble prouver que les pastiches de Ricci étaient pris au sérieux par les connaisseurs du temps? « Sébastien Ricci faisoit venir des Paul Véronèse de sa façon avec lesquels il trompoit si bien toute l'Angleterre, qu'il fit donner La Fosse lui-même dans le piège. Celui-ci lui répondit, quand il fut convaincu : « Croyez-moi, « monsieur, faites toujours des Paul Véronèse et jamais des Ricci. » *Vies des premiers peintres,* I, p. 152.

Sébastiano Ricci s'est caractérisé lui-même par un aveu dont il n'a sans doute pas compris toute la sublimité. « J'ai entendu dire à son ami Zanetti, écrit Mariette, que lorsque Ricci fut venu à Rome et qu'il eut commencé à étudier d'après les fresques de Raphaël, il souhaita de retourner promptement à Venise, disant que la manière de ce grand homme étoit capable de corrompre la sienne ! » Un pareil mot mériterait d'être éternel. Fuir Raphaël comme un danger, tout le XVIIIe siècle est là.

Avec les tons brillants de sa palette en belle humeur, avec sa rapidité d'exécution, — car ce n'est pas inexactement que Lanzi a dit de l'artiste de Bellune qu'il était *bravo nel maneggio del pennello,* — Ricci n'avait rien qui pût déplaire à son jeune collègue de l'Académie. Lemoyne se sentait déjà fortement troublé, lorsqu'il vit arriver à Paris, en 1720, un autre décorateur moins sérieux encore, le Vénitien Antonio Pellegrini. Lemoyne l'a certainement connu d'assez près, car Pellegrini était le beau-frère de Rosalba Carriera, et nous savons par le *Diario* de l'aimable pastelliste que le peintre italien s'est rencontré avec elle à Paris et qu'on voyait quelquefois M. Lemoyne. Antonio Pellegrini était un peu plus jeune que Ricci, mais il n'était pas moins célèbre, et, visiteur assidu des cours étrangères, il avait laissé de grandes œuvres décoratives à Londres, en Écosse, en Hollande, en Flandre, en Allemagne, partout.

Dans la notice que la veuve de Pellegrini envoya plus tard de Venise à Mariette, Angela Carriera, sœur de Rosalba, raconte que, pendant son séjour en France, son mari fut chargé de peindre *il soffito della gran sala del Misipipi.* Ici, sous une forme accommodée selon le caprice d'une Italienne, il faut reconnaître la grande salle de la banque de Law qui avait été installée rue Vivienne, dans les bâtiments occupés aujourd'hui par la Bibliothèque nationale. Le plafond de Pellegrini n'a pas été conservé. Il nous en reste une description curieuse, qui a été insérée par Lépicié à la suite de son livre, *les Vies des premiers peintres du roi.* Mariette regrettait la destruction de cette peinture : il ne se faisait pourtant aucune illusion sur le mérite de Pellegrini, car il a parlé de ce nomade avec le sans-façon le plus judicieux. « C'étoit, dit-il, un praticien qui entreprenoit de peindre un vaste plafond comme un autre auroit fait un petit tableau de chevalet. Il ne sçavoit pas ce que c'étoit que de consulter la nature, tant pour les formes que pour les couleurs. Il avoit quelquefois des moments heureux ; mais ils sont rares. Le temps effacera bientost tout ce qu'il a produit, et il ne restera de sa mémoire que d'avoir été le beau-frère de la Rosalba. »

ANDROMÈDE DÉLIVRÉE PAR PERSÉE

D'après la gravure de Laurent Cars.



C'est quelque chose sans doute que cette parenté; mais pour demeurer dans l'histoire il faut des œuvres, il faut du moins que ces œuvres, si elles ont disparu, aient exercé une action bonne ou mauvaise sur l'art contemporain. Nous trouvons partout, et chez Lemoyne lui-même, la trace persistante de l'influence de Pellegrini. Si l'on en juge par l'ancienne description, le plafond de la Banque était très ingénieusement machiné. L'allégorie y faisait merveille. On y voyait le portrait du petit Louis XV, un héros qui avait la prétention de représenter le Régent et beaucoup de figures poétiques, la Richesse, le Commerce, le Crédit, l'Abondance répandant ses trésors, et une jolie rivière, la Seine, qui embrassait un fleuve généreux, le Mississipi. Les actionnaires de la Banque s'aperçurent bientôt que le peintre n'avait fait que de la fable. Pellegrini le constata lui-même : il eut toutes les peines du monde à obtenir d'être payé. Un peu dégrisé sur les vertus du Système, Pellegrini retourna à Venise; il reprit ensuite sa vie de décorateur errant, et il resta toujours fidèle à son idéal facile, improvisant volontiers des figures agitées dans un ciel clair et donnant parfois à la peinture à l'huile le charme du pastel et sa fleur.

Lorsqu'il sut que Pellegrini était chargé de décorer le plafond de la Banque, Lemoyne se sentit pris d'une recrudescence d'ambition : il lui sembla qu'en ne lui confiant pas un si beau travail le Régent s'était trompé. C'est alors que, pour satisfaire à son propre caprice, pour s'essayer dans le décor, il fit, lui aussi, une esquisse pour la voûte de la grande salle de la rue Vivienne. Ce projet devait rester inutile, puisque Pellegrini était déjà à l'œuvre. Mais Lemoyne prétendait prouver sa force. Son esquisse a été gravée à l'eau-forte par Nicolas-Charles Silvestre[1]. La composition, qui met en scène une multitude de figures, n'est pas sans esprit : « Il avoit voulu, dit Caylus, faire sentir indirectement qu'il étoit injuste de donner à des étrangers des ouvrages que les gens de la nation pouvoient exécuter. » Présentée sous cette forme, sa protestation fut comprise, et l'on reconnut bientôt qu'une aussi brillante imagination, un pinceau aussi facile, méritaient d'être utilisés pour de grandes œuvres.

1. C'est seulement au mois d'avril 1728 que le *Mercure* annonce la publication de la gravure de Silvestre. Lemoyne avait conservé son esquisse et, au moment de sa mort, elle était encore chez lui. L'inventaire fait après son décès la mentionne ainsi qu'il suit : « Un tableau quarré, peint sur toille, dans sa bordure de bois sculpté doré, représentant le projet d'un plafond pour la Banque, prisé 50 livres. » — L'esquisse gravée par Silvestre figure en 1773 dans la vente du cabinet de Jacqmin, joaillier du roi, et en 1778 dans une vente faite par Lebrun. Il semble d'ailleurs que Lemoyne a laissé plusieurs éditions de son projet de plafond. On connaît celle qui se retrouve aujourd'hui au Louvre. La glorification du commerce, figuré par Mercure s'échappant de l'Olympe pour annoncer le succès d'une négociation quelconque, constitue également le motif principal de cette charmante esquisse. S'il était prouvé que la peinture du Louvre est de 1720, il deviendrait évident que Lemoyne n'a pas eu besoin de voir l'Italie pour abandonner la manière brune à laquelle l'école fut si longtemps fidèle.

Lemoyne fut chargé, en 1723, de peindre la voûte du Noviciat des jacobins au faubourg Saint-Germain. D'après Caylus, ce travail ne lui fut payé qu'une somme médiocre. La peinture, exécutée à l'huile sur un enduit de plâtre, existe toujours, car le Noviciat est devenu l'église de Saint-Thomas-d'Aquin. La surface à décorer n'effraya pas Lemoyne. Il entreprit d'y représenter la *Transfiguration*, « sujet assez ingrat par lui-même, » dit encore Caylus, qui n'a pas l'air de se souvenir que Raphaël ne l'avait point trouvé indigne de son pinceau. La vérité est que le motif choisi par Lemoyne, le Christ transfiguré sur le Thabor, devenait insuffisant à remplir une voûte aussi étendue. Pour meubler ce vaste espace, — le plafond n'a pas moins de quatorze mètres dans un sens et de douze mètres dans l'autre, — l'artiste a imaginé de multiplier les groupes d'anges. Le Christ glorifié plane au-dessus de la montagne sainte; il est placé entre Aaron et Moïse qui tient les tables de la loi : sur le sommet de la colline, trois apôtres extasiés assistent à la transfiguration de leur maître. Des angelots sont semés çà et là dans le ciel lumineux; mais la composition semble bien vide; elle présente l'aspect d'une fête où les invités ne sont pas venus. On doit croire que le choix du sujet avait été imposé à Lemoyne, car l'auteur de l'esquisse du plafond de la Banque était le contraire d'une imagination appauvrie, et, s'il avait été libre dans son caprice, il aurait certainement trouvé pour la voûte du Noviciat des jacobins une composition plus fourmillante et plus étoffée.

Lemoyne était à peine engagé dans ce travail lorsqu'une aventure, heureuse et longtemps rêvée, le fit descendre de son échafaudage. Un ami qui partait pour l'Italie vint le chercher un jour et l'emmena avec lui. Cet ami était M. Berger, un homme riche et de plus receveur général des finances du Dauphiné. Les artistes du XVIII[e] siècle voyaient sans peine un financier s'introduire dans leur biographie. En outre, M. Berger avait d'étroites relations avec le duc d'Antin, qui, dans le service des bâtiments, était le dispensateur des faveurs royales. Enfin il passait pour un connaisseur sérieux. Le chevalier de Valory a parlé de lui en termes assez piquants. Après avoir dit que M. Berger fréquentait beaucoup la maison du duc d'Antin, il ajoute : « Dans le petit nombre d'amateurs qui existoient dans ce temps-là, il étoit regardé comme un oracle dont le jugement sur les ouvrages de peinture devoit régler ceux du public. Il n'étoit pas extraordinaire que le surintendant, fort peu au fait de cette partie de sa place, n'eût d'autres guides que lui[1]. » Le mot n'est pas gracieux pour le duc d'Antin. Ce qui importe ici, c'est

1. V. la *Vie de Jean-François de Troy*, insérée dans les *Mémoires sur les membres de l'Académie royale*, II, p. 264.

que M. Berger fut toujours pour Lemoyne un protecteur intelligent et chaleureux.

C'est en compagnie de ce galant homme et d'un autre personnage moins connu, M. Croizil, que, vers la fin de l'année 1723, l'artiste partit pour l'Italie. Les détails que nous possédons sur ce voyage ne sont pas d'une précision parfaite. Les trois amis se dirigèrent d'abord vers Venise, où Lemoyne, de plus en plus préoccupé du grand art de la décoration murale, avait tant à apprendre. Quel profit tira-t-il de cette excursion au pays de Véronèse ? Tout semble dire qu'il regarda beaucoup les peintures de Sebastiano Ricci, ce décadent qui était son collègue à l'Académie royale et dont la gloire le faisait rêver. De Venise, on descendit vers Bologne, et bientôt on traversa les Apennins. C'est alors que Lemoyne sentit se révéler en lui des velléités de paysagiste. Suivant la mode du temps, on voyageait en chaise et sans trop de hâte. Sitôt que les hasards du chemin laissaient voir une perspective pittoresque, un site sauvage et grandiose, on mettait pied à terre et Lemoyne improvisait une étude. Il utilisa plus tard ses souvenirs italiens. Lemoyne a peint en effet quelques paysages; mais nous serions fort empêché d'en dire les mérites, car aucune de ces peintures ne nous a été conservée; aucune, du moins, n'a trouvé asile, sous le nom de Lemoyne, dans les galeries qui nous sont connues.

Malgré les lenteurs du voyage et la multiplicité des haltes buissonnières, les trois compagnons finirent par arriver à Rome. Le 22 février 1724, Charles-François Poerson, qui était alors directeur de notre école, écrivait au duc d'Antin : « Le sieur Lemoyne, jeune peintre qui est receu de l'Académie, est arrivé à Rome ces jours icy, venant de Venise, avec M. Berger et M. de Croizil. C'est, je crois, M. Berger qui les deffraye, car on dit qu'il est riche et grand amateur des beaux-arts[1]. » Peu après, Lemoyne alla visiter Naples. Au commencement d'avril, il était de retour à Rome, et bientôt il revenait à Paris, le voyage ayant duré six ou sept mois.

Lemoyne avait vu de très grandes choses. Dans quelle mesure son cœur en fut-il frappé ? On craint de répondre à cette question téméraire. On peut croire en effet que le plafond du palais Barberini, de Pierre de Cortone, l'a ému plus vivement que la voûte de la Sixtine. « Disons la vérité, écrit le comte de Caylus, il ne fit aucune acquisition du côté de la correction. Ainsi donc, à la réserve d'une plus grande ouverture d'esprit que les grandes compositions ont pu lui donner..., je ne vois pas qu'il ait rien gagné. »

Cette déclaration ne surprendra point le lecteur sagace. Les artistes français

1. Lecoy de La Marche, *l'Académie de France à Rome,* 1874, p. 177.

du XVIIIe siècle avaient une manière de voir l'Italie qui confond l'imagination. Ces gens d'esprit, ces infortunés n'étudiaient avec quelque soin que ce qui était conforme à leur manière. La période naïve et chercheuse, la puissante école aux candeurs adorables qui a si éloquemment exprimé les inquiétudes et les tendresses de l'âme, étaient réputées purement gothiques et indignes de tout examen. Le XVIe siècle lui-même paraissait excessif. Éternelle comédie de l'erreur! Michel-Ange semblait maniéré. Mais quel beau génie que ce Pierre de Cortone dont on admirait à Rome et à Florence tant de plafonds violents et compliqués! Quelle délicatesse dans ce Carle Maratte dont la fadeur nous épouvante aujourd'hui! Lorsque Lemoyne visitait l'Italie, Luca Giordano était mort depuis près de vingt ans, mais son œuvre, qui semble peu convaincue par cela même qu'elle arbore tous les drapeaux, remplissait de son fracas les palais et les églises. A Naples, Lemoyne a pu voir le vieux Francesco Solimena qui travaillait encore avec énergie; à Rome, il a rencontré peut-être son élève, le fresquiste Sebastiano Conca, qui, dans la complaisante phraséologie du temps, passait pour un enchanteur. Et qui sait s'il n'a pas vu aussi, à l'heure même où il allait mourir, le *cavaliere* Benedetto Luti qui, étant né à Florence, avait la naïveté de se croire Florentin et qui ne fut jamais que le plus verbeux et le plus fade des *cortoneschi?* Tous ces maîtres, pleins d'entrain à la surface, mais si abondants en déclamations vides, passaient pour beaucoup plus agréables que Michel-Ange. Lemoyne, un peu étourdi par ces bavardages de la couleur, ne s'aperçut peut-être pas que l'idéal qu'il cherchait était à Venise. Un brave peintre, Giambattista Tiepolo, y travaillait alors. Plus jeune que l'artiste français, Tiepolo avait trente et un ans, mais il savait depuis longtemps son noble métier. Il ne semble pas que Lemoyne ait connu ce vaillant travailleur qui aurait pu lui parler de Véronèse et qui, presque seul en ces années de décadence, eût été capable de commenter l'œuvre lumineuse du grand décorateur d'autrefois.

Dès son arrivée à Paris, Lemoyne s'occupa d'achever le plafond du Noviciat des jacobins. Il peignit peu après son tableau de l'*Aurore et Céphale,* aujourd'hui à la mairie de Versailles; enfin il mit la dernière main à deux peintures qu'il avait commencées en Italie, la *Baigneuse,* qu'on appelle à tort *Vénus au bain,* et *Hercule et Omphale.* Ce sont les deux tableaux que Laurent Cars a gravés et qui ont donné l'essor à la gloire de Lemoyne. Ils sont significatifs l'un et l'autre, et l'*Omphale* surtout compte dans l'histoire de l'école française.

La *Baigneuse,* dont nous avons parmi les dessins du Louvre une première pensée, croquis aux crayons noir et blanc sur un papier grisâtre, paraît, après



LA BAIGNEUSE

(Musée de Saint-Petersbourg)

des fortunes diverses, avoir trouvé un asile définitif au musée de l'Ermitage. Caylus raconte que ce tableau, qu'il appelle « une femme qui entre dans le bain », avait été commencé à Bologne, continué à Venise et terminé à Rome. Lemoyne le montra pour la première fois dans une exposition académique et intime qui eut lieu au Louvre en 1725. L'œuvre est surtout curieuse par le style : quand on compare la *Baigneuse,* peinte dans les conditions qu'on vient de dire, avec l'*Andromède,* qui fut exécutée longtemps avant le voyage en Italie, on doit reconnaître que Caylus ne s'est pas mépris en prétendant que Rome n'a point été d'un grand secours pour Lemoyne. Avant son départ, il avait déjà arrêté dans son esprit un type féminin dont l'Italie ne modifia pas le caractère. Ces petites têtes mignonnes, ces nez capricieux, ces bras mesquins, ces jambes fluettes et allongées constituent un ensemble d'une correction fort douteuse, d'un charme bizarre et qui est bien à lui.

Nous retrouvons le même idéal dans l'autre tableau que Lemoyne acheva en revenant à Paris, *Hercule et Omphale.* C'est la peinture universellement connue que la donation de M. Lacaze a fait entrer au musée du Louvre. L'artiste a pris soin de signer son œuvre et de la dater (1724).

Au point de vue de l'art sévère, ce tableau pourrait être jugé et condamné sans phrases. Mais pourquoi se montrer cruel ? Historiquement, cette composition a de l'importance, car elle marque une étape dans la marche de l'art français; elle précise un point de départ. Nulle apparence de gravité : Lemoyne imagine que la coquetterie remplace tout. Hercule est assis, tenant la quenouille d'une main et de l'autre le fuseau. Près de lui est un petit Amour grassouillet et sans charme. Omphale, à moitié nue, se penche avec des attitudes caressantes sur l'épaule du héros qu'elle a dompté; elle l'enveloppe de ses câlineries, elle veut être bien certaine qu'il ne lui échappera pas. Le pauvre Hercule ne fait pas trop bonne figure dans ce duo galant. Il est vraiment trop apprivoisé; et pourquoi est-il dessiné d'une façon aussi approximative ? Quoi ! ce paquet de chairs boursouflées et molles, ce personnage avachi dont l'embonpoint ne laisse pas soupçonner les musculatures cachées, c'est le vainqueur des monstres, c'est l'éternel combattant qui, dans le symbolisme antique, représente la Force au service de la Justice ! Il est vraiment méconnaissable. Lemoyne a eu la main tout à fait malheureuse. Faire un Hercule en coton, c'est manquer de respect à la mythologie. Et pourtant, dans ce tableau qu'il est difficile de prendre au sérieux, l'Omphale est charmante. Ici encore le dessin est fort négligé; mais cette jeune femme penchée et nue a une sorte de grâce amoureuse; elle s'infléchit comme une arabesque vivante; sa



HERCULE ET OMPHALE

(Musée du Louvre)

sveltesse déroule la ligne serpentine dont Hogarth doit faire un élément de beauté. En outre, les chairs de la reine de Lydie ont cette morbidesse, très rare alors, que Watteau avait enseignée à ses contemporains. Si l'on se rappelle quel était l'esprit du temps, on comprend que cette figure ait dû exercer sur les artistes et sur les amateurs de 1724 des séductions singulières. L'Omphale de Lemoyne devint pour quelques années — car l'idéal change toujours — le type authentique de l'élégance sans vêtement.

Pour le choix des colorations, le tableau devant lequel nous retiendrons le lecteur un instant encore ne présentait pas moins de nouveauté. A son début, Lemoyne avait paru croire aux tons roux qui alourdissent les peintures de Galloche et de La Fosse; mais dans *Hercule et Omphale* son pinceau s'était fort éclairci. Jamais le trouble heureux de la transition, jamais l'amusante recherche d'une mode inédite n'ont été mieux marqués. L'artiste garde toujours de la chaleur dans les ombres; il multiplie les demi-teintes ambrées et un peu cuites; mais l'ensemble est clair, les carnations ont des fraîcheurs fleuries, et çà et là on voit au milieu de tons blonds jouer des tons roses. Gardons-nous de provoquer, par la solennité de certaines déclarations, les moqueries de ceux qui nous lisent : il ne faut point donner à des choses légères une gravité qu'elles ne sauraient avoir. Et cependant il faut tout dire : ceux qui ont étudié l'histoire de la peinture savent qu'une modification dans la gamme des couleurs choisies a parfois l'importance d'un véritable événement. Le jour où Michel-Ange de Caravage imagina de peindre un tableau noir, l'art italien subit la plus grave des atteintes, car la maladie dura presque pendant tout le XVIIe siècle. Certains gris olivâtres trouvés par Velazquez ont passionné l'Espagne. Et quelle joie à Anvers et dans les Flandres lorsque Rubens fit flamboyer tout à coup ces clartés éblouissantes dont la richesse mêle du sang vermeil, des lis épanouis, de l'or en fusion, et qui sont comme la fête de la lumière! Et nous aussi, nous avons eu nos consolateurs. La vieillesse de Louis XIV avait été une période de jeûne; à la fin de ce règne interminable, on commença à croire à la possibilité du sourire. Le Régent n'était pas mélancolique. Watteau peignait des féeries et découvrait aux yeux charmés les perspectives des Cythères idéales; malheureusement Watteau meurt le 18 juillet 1721, et, malgré leur bonne volonté, ses élèves ne sont point de taille à continuer son œuvre. Que reste-t-il à l'école française? Raoux? Mais Raoux, qui n'est pas sans délicatesse, est véritablement un peu trop fade pour la saison. C'est alors que François Lemoyne arrive d'Italie et que, dans *Hercule et Omphale,* dans la *Baigneuse,* dans d'autres peintures aux colorations éveillées, il introduit le

rayon rose. Ce rayon, je le sais, n'avait pas été inventé par Lemoyne : il était déjà dans Luca Giordano et dans Ricci ; mais c'est Lemoyne qui l'a apporté à l'école française. Au point de vue de l'histoire, cette importation n'est pas une médiocre aventure. Après un instant d'hésitation, l'Académie elle-même se convertira et le rose deviendra la couleur du temps.

En égayant la palette du XVIIIe siècle, Lemoyne avait rendu à ses contemporains un service dont l'opinion des curieux ne tarda pas à reconnaître le prix. Les circonstances semblaient lui sourire. Le Régent était mort, mais le duc d'Antin exerçait encore les fonctions de surintendant, et en cette qualité il avait toujours besoin de conseils. C'est dire que M. Berger était resté au nombre de ses familiers. Or Lemoyne ne se brouilla jamais avec son ancien compagnon de voyage. La situation étant favorable, il continua à travailler dans cette manière nouvelle qu'il avait imaginée en revenant d'Italie. On faisait cas de son pinceau. Caylus dit assez étrangement que Lemoyne « manquoit de facilité ». Cet embarras ne fut jamais bien visible. Ce ne sont pas les exigences du dessin qui gênèrent beaucoup Lemoyne : il en prenait fort à son aise vis-à-vis des formes exactes ou belles ; on sent chez lui quelque aisance, avec l'à-peu-près de l'improvisation. Pour la couleur, il la savait, du moins dans sa loi générale, qui est l'harmonie. Alors même qu'on lui reprocherait de s'être complu quelquefois au jeu des tonalités artificielles, on reconnaîtra qu'il n'a jamais méconnu le grand principe qu'il avait étudié chez les décorateurs de la décadence italienne : l'unité. Enfin il inventait aisément, et il a fait des compositions parfaitement équilibrées. On ne voit donc pas trop ce qu'a voulu dire Caylus. Si les tableaux de Lemoyne ne se rencontrent pas fréquemment dans les musées, c'est d'abord parce que la vie de l'artiste ne fut pas très longue, et surtout parce que son temps et son courage furent absorbés par l'élaboration de grandes peintures murales. Quelques-unes l'occupèrent pendant plusieurs années. Lemoyne peignit cependant d'assez nombreux tableaux de chevalet : beaucoup sont perdus, et il ne nous a pas été possible de les retrouver tous.

Au commencement du règne de Louis XV, il y eut à Paris diverses Expositions dont l'histoire n'est pas facile à écrire, parce qu'il n'a point été rédigé de catalogues. Nos aïeux ont poussé l'incurie jusqu'à ne pas prévoir nos curiosités. C'est le *Mercure de France* qui nous met sur la trace de quelques-unes de ces Expositions, dont la publicité paraît avoir été fort restreinte. Celle de 1725 eut lieu au Louvre, et elle fut importante. Lemoyne y brilla singulièrement. Il y avait envoyé *Hercule et Omphale*, la *Baigneuse*, l'*Andromède*

(déjà exposée à la place Dauphine en 1723), *Apollon et Daphné*, l'*Enlèvement d'Europe*, *Tancrède et Clorinde, Ubalde et le Chevalier danois allant chercher Renaud chez Armide,* et aussi une *Vue des Apennins*, c'est-à-dire un de ces paysages dont le souvenir s'est tellement perdu que nous hésiterions à les reconnaître si nous pouvions les rencontrer jamais[1]. Comme on le voit, la manifestation était complète. Une nouvelle forme de l'idéal s'affichait dans ces œuvres avec autant de laisser-aller que de bravoure. Lemoyne avait certainement des rivaux, mais dans la peinture des sujets poétiques il paraissait devoir arriver et se maintenir au premier rang.

La lutte s'engagea bientôt. A la demande du duc d'Antin, le jeune roi organisa, entre un nombre limité de peintres qui avaient été désignés par avance, un concours sans programme, le choix du sujet étant laissé au libre arbitre des concurrents. Un crédit de cinq mille livres avait été alloué en vue des récompenses à conquérir. Douze artistes prirent part à cette fête, dont les amours-propres surexcités firent un véritable combat. Au mois de mai 1727, leurs tableaux furent exposés dans la galerie d'Apollon. Il est curieux de reproduire d'après le *Mercure de France* les noms des concurrents et l'indication du thème que chacun d'eux avait adopté. Les vieillards luttèrent cette fois avec les jeunes, et les illustres avec ceux dont l'histoire ne sait plus les noms. Le duc d'Antin, chargé de décerner le prix, eut à juger la *Continence de Scipion* de Lemoyne, le *Repos de Diane* de Jean-François de Troy, le *Triomphe de Vénus* de Cazes, l'*Andromède* de Charles Coypel, la *Tendresse d'Hérode* de Henri de Favannes, les *Adieux d'Hector* de Restout, *Antiochus et Stratonice* de Collin de Vermont, l'*Enlèvement d'Europe* de Noël Coypel, *Junon et Éole* de Massé, *Pan et Syrinx* de Courtin, *Horatius Coclès* d'Antoine Dieu et *Hippomène et Atalante* du professeur Galloche. Les amateurs s'intéressèrent avec passion aux résultats de ce concours exceptionnel, et tout d'abord les avis se partagèrent. Le 15 mai, Antoine Crozat écrivait à Rosalba, qui lors de son séjour à Paris avait connu Lemoyne : « Douze jeunes peintres de l'Académie — quelques-uns de ces *jeunes* avaient soixante ans — ont exposé chacun un tableau d'égale grandeur, composé pour obtenir les deux prix proposés par le roi à ceux qui auront le mieux réussi et obtenu l'approbation

1. La tradition n'ayant pas été conservée, les hommes de la génération actuelle ne connaissent pas Lemoyne paysagiste. Nous sommes contraints de nous en rapporter aux témoignages écrits. Indépendamment de cette *Vue des Apennins* exposée en 1725, Lemoyne a peint quelques autres tableaux du même genre. Caylus mentionne une *Vue des Alpes*. Lors de l'inventaire fait après la mort de l'artiste, on trouva chez lui divers paysages terminés ou à l'état d'ébauche. Enfin il y en avait un chez M. de Jullienne. Ce tableau, de forme ronde « et d'un ton chaud », paraît, dit le catalogue, « avoir été fait en Italie ». M. de Jullienne possédait aussi de Lemoyne des paysages à la sanguine.

publique. Dans ce nombre figure le tableau de Lemoyne, qui semble devoir emporter le premier prix, et Noël Coypel le second[1]. » D'autres connaisseurs préféraient le *Repos de Diane,* de Jean-François de Troy, et s'évertuaient de leur mieux pour lui faire accorder la palme. Le duc d'Antin, un peu indécis, se consulta longtemps; enfin, guidé, comme de mauvaises langues l'assurent, par son conseiller ordinaire, M. Berger, il finit par faire de la somme de cinq mille livres deux parts égales. Lemoyne et de Troy se partagèrent le prix et l'honneur. Le surintendant fit en outre acheter par le roi l'*Andromède* de Charles Coypel. Les trois tableaux furent ensuite portés à Versailles et solennellement présentés à Louis XV, qui, à dix-sept ans, ne pouvait être encore qu'un connaisseur assez rudimentaire : il ne se montra cependant pas mécontent du zèle des peintres de son Académie.

Le tableau de Lemoyne, la *Continence de Scipion,* est aujourd'hui au musée de Nancy. Un critique signale cette composition comme une peinture « légère, facile et amusante[2]. » Elle ne perdrait rien en effet à avoir plus de tenue; mais Lemoyne avait des façons particulières de comprendre l'histoire romaine. Il met toujours du caprice dans les sujets empruntés à l'antiquité, et en ce sens il est bien du temps où l'on jouait la tragédie avec les costumes dont Mlle Clairon réforma plus tard les impertinences. Mais un Scipion aussi follement inexact que celui de Lemoyne était naturellement destiné à plaire. Au lendemain du concours organisé par le duc d'Antin, l'artiste se trouva grandi aux yeux de la corporation académique. On le nomma adjoint à professeur (5 juillet 1727). C'est à la même époque qu'il peignit, pour la paroisse de Saint-Louis, à Versailles, le tableau où est figuré le patron de l'église. Le *Mercure* jugea le fait assez important pour en dire un mot à ses lecteurs; mais le chroniqueur de 1727 a oublié de remarquer que le saint roi est agenouillé devant un autel du plus pur style Louis XV. Le costume est à l'avenant, et la tête n'a pas le moindre caractère. Ce sont là des détails dont Lemoyne n'avait aucun souci. La liberté du pinceau et l'agrément de la couleur se retrouvent dans les groupes d'anges qui voltigent au-dessus du roi en prière, et qui, comme au tableau de la cathédrale de Nantes, annoncent le prochain avènement de Boucher.

Si, au temps où le cardinal de Fleury était ministre de Louis XV, les gens d'esprit avaient eu la plus légère notion de la peinture religieuse, ils auraient vu, par le *Saint Louis* de l'église de Versailles et par quelques autres compositions du

1. Alfred Sensier, *Journal de Rosalba Carriera,* 1865, p. 327.
2. Clément de Ris, *Musées de province,* 1859; t. I, p. 25.

même style, que Lemoyne se méprenait étrangement lorsqu'il persistait à peindre des tableaux de sainteté. L'erreur était évidente : personne ne s'en aperçut. En présence d'une scène de l'Évangile ou de la légende, Lemoyne n'hésita jamais, et l'applaudissement public ne se fit pas attendre. Caylus signale, comme un des meilleurs ouvrages de Lemoyne, la *Fuite en Égypte,* qui lui fut commandée par le duc d'Antin, pour être placée chez les religieuses de l'Assomption, de la rue Saint-Honoré. D'après le biographe, ce morceau se rattachait à la plus grande manière du maître. Caylus louait aussi la nouveauté de la composition et la fierté de la touche, et ce sentiment était partagé par les meilleurs juges. Au XVIIIe siècle, il y avait dans les églises de Paris plusieurs tableaux de Lemoyne, qui ont disparu. D'Argenville parle d'une *Nativité* qui était à Saint-Roch; on voyait à Saint-Martin-des-Champs l'*Aveugle né,* qui, commencé par le peintre aux dernières années de sa vie, avait été terminé par son élève Natoire. La belle humeur de l'allure, les chaleureuses gaietés de la couleur donnaient le change aux amateurs les plus difficiles et Lemoyne s'est toujours considéré comme un peintre religieux.

Ces succès ne le détournaient cependant pas des scènes mythologiques auxquelles il avait dû son premier laurier. Caylus ne paraît point avoir connu tous les tableaux que Lemoyne a empruntés à la fable. Les musées étrangers en ont recueilli quelques-uns. Ainsi c'est à Stockholm qu'il faut aller pour étudier *Vénus et Adonis*, composition amoureuse où l'on voit la déesse cherchant à retenir le beau chasseur qui s'arrache à ses étreintes. On nous assure que ce tableau, signé et daté *Le Moyne 1729*, est remarquable par la clarté des colorations.

Quelque chose manquait encore à la félicité de Lemoyne : ses ambitions n'étaient point satisfaites, il n'avait pas travaillé pour Louis XV. Il connut bientôt cette joie. On a vu au château de Versailles le grand tableau ovale qui, dans le salon de la Paix, sert de couronnement à la cheminée. Il y fut placé au mois de juillet 1729, et il a été gravé par Laurent Cars. « L'ovale de Versailles » — c'est ainsi qu'on le désigne dans les vieux livres — passait autrefois pour une des œuvres les plus sérieuses de Lemoyne; on y trouvait de la pompe et peut-être du caractère. Avec le cortège obligé d'allégories et de fadeurs, cette peinture montre Louis XV donnant la paix à l'Europe. Le symbolisme de Lemoyne a beaucoup vieilli. Au milieu de la composition, le jeune roi apparaît tenant de la main gauche un gouvernail et tendant de l'autre main un rameau d'olivier à l'Europe charmée et reconnaissante. Si Piganiol de La Force a bien compris la pensée de l'artiste, la figure qui est aux pieds de Louis XV, et qui a l'air d'éprouver

quelque ennui, est là pour représenter le Luxe vaincu. Au fond, le temple de Janus, dont la Discorde s'efforce d'ouvrir la porte, Pallas et Mercure volant dans des nuages, et sur les premiers plans les génies des Sciences et des Arts, avec la Fécondité tenant dans ses bras deux enfants : allusion aux jeunes princesses que la reine avait déjà données à la France.

Cette conception mythologique parut absolument ingénieuse. Le choix d'un motif qui glorifiait la paix, l'amabilité de la rhétorique ne permirent pas d'abord aux connaisseurs de juger librement l'œuvre d'art. Plus tard, lorsque Lemoyne fut mort, Caylus parla du fameux ovale avec un commencement de franchise. A la façon dont il s'exprime, on voit bien qu'il n'était séduit que par le charme de la couleur. Et en effet le style des personnages est des plus pauvres. La seule figure qui puisse aujourd'hui paraître bien venue, c'est celle de la jeune femme qui tient les deux enfants entre ses bras. Ce groupe est charmant, et il est enlevé avec une liberté de pinceau qui fait plaisir à voir. Quant au Louis XV, il est très idéalisé, et il flotte dans la chimère. Lemoyne, à qui le sens de l'individualité manqua toujours, ne possédait aucune des qualités du portraitiste[1].

Sur ces entrefaites, Lemoyne s'était marié. Le 17 janvier 1729, il signait son contrat de mariage avec Marie-Josèphe-Thérèse Stiémart, sœur d'un de ses collègues de l'Académie, François Stiémart, qui n'eut jamais beaucoup de talent, car on ne saurait guère voir en lui qu'un copiste[2], mais qui, ayant l'esprit d'administration, reçut plus tard la mission d'organiser les Expositions du Louvre. Le mariage ne fut pas de longue durée. Le 16 juin 1733, on procédait à l'inventaire après décès de Mme Lemoyne. Le peintre n'a jamais dit son secret, mais il n'est pas impossible que la mort si prompte de sa femme ait été pour quelque chose dans les noires tristesses qui assombrirent la fin de sa vie.

Des travaux considérables, ceux-là mêmes qui lui ont fait le plus d'honneur, occupèrent Lemoyne après 1730. Jeune homme, il avait rêvé de décorer le plafond de la Banque de Law; son rapide voyage en Italie n'était pas pour diminuer ses ambitions. Il ne croyait point avoir montré toute sa force à la voûte du Noviciat des jacobins. Il invoquait des circonstances meilleures. Et quelle était, en effet, la plainte constante de Lemoyne ? Il regrettait que le temps de Lebrun fût passé, et qu'il ne restât plus de grandes surfaces murales à revêtir de décorations à la

1. Il a cependant fait quelques portraits. A la suite de l'éloge dont il donna lecture à l'Académie, Caylus imprime un catalogue des œuvres de Lemoyne où l'on voit figurer un portrait en pied de Mme de Faux, grand comme nature, et un autre de même proportion d'une parente de M. Berger.

2. François Stiémart a copié quatre des plus fameux tableaux de Corrège : l'*Antiope*, la *Danaé*, la *Léda* et l'*Éducation de l'Amour*. Ces copies sont à la mairie de Versailles.

fois somptueuses et légères. Il ne se comparait pas sans doute à Véronèse, mais il imaginait qu'il pourrait, sans trop d'effort, devenir un Pierre de Cortone français. Bientôt une occasion se présenta et il la saisit avec ardeur. Le 26 novembre 1730, il passait un marché avec le curé de Saint-Sulpice, Languet de Gergy, pour la décoration de la chapelle de la Vierge, qui forme l'abside de l'église. Lemoyne, toujours très courageux, se lança dans une grande aventure : il peignit à fresque la coupole de la chapelle. Comment avait-il appris le glorieux procédé italien que personne alors ne savait à Paris ? N'y eut-il pas quelque témérité de sa part dans l'emploi de cette méthode oubliée ? Eut-il à son service des ouvriers assez habiles pour préparer la surface qu'il devait décorer ? On ne se souvenait plus en 1730 que le maçon est le collaborateur du fresquiste. Tout porte à croire qu'il y eut dans l'essai de résurrection tenté par Lemoyne plus d'audace que de véritable science. Caylus écrit à ce propos deux lignes intéressantes : « Soit que Lemoyne, dit-il, ne sût pas bien manier la fresque, il y a plusieurs coutures dans les liaisons de l'enduit, et malheureusement elles se rencontrent dans le percé du ciel. » L'observation est curieuse, car elle date de 1748, c'est-à-dire d'un temps où la coupole de Saint-Sulpice n'avait pas encore subi les mésaventures dont nous aurons à parler. Quoi qu'il en soit, après avoir peint à l'huile une petite esquisse qui est conservée aujourd'hui au presbytère de l'église et dont le ton général est assez clair, Lemoyne peignit à fresque avec un peu trop d'insistance, et non sans quelque lourdeur, une Vierge glorieuse ayant près d'elle saint Pierre et saint Paul. Des anges, porteurs d'attributs et d'instruments, chantent les louanges de la Madone triomphante. Les Pères de l'Église et les Docteurs ont leur place dans cette composition, ainsi que le curé de Saint-Sulpice et la foule dévote des paroissiens et des fidèles. Il faut convenir, dit encore Caylus, que la coupole de Lemoyne « indique un homme ; que la fresque en est vigoureuse et qu'elle conserve même le suave et l'agrément que ce grand artiste savoit mettre dans son coloris ».

Nous ne sommes pas tout à fait certains de retrouver aujourd'hui la coupole de la chapelle de la Vierge dans l'état où la laissait Lemoyne quand, aux premiers jours d'octobre 1732, il fit enlever son échafaudage[1]. Lors de l'incendie de la foire Saint-Germain, le 17 mars 1762, la chapelle fut menacée d'une destruction complète, et la violence du feu ayant fait fondre les plombs de la toiture, la

1. « M. Lemoyne a terminé la coupole à fresque de la chapelle de la Vierge de la paroisse de Saint-Sulpice. Il a reçu mille compliments pour cet ouvrage. » Lettre de Crozat, 12 octobre 1732. (*Journal de Rosalba Carriera*, p. 327.)

coupole subit de sérieux dommages. Au commencement du règne de Louis XVI, la fresque de Lemoyne fut restaurée par François Callet, qui, peu respectueux du texte primitif, jugea à propos d'ajouter quelques figures à une composition déjà suffisamment chargée. Callet avait l'ambition de corriger Lemoyne et de rajeunir son style. Une seconde restauration fut essayée vers 1830. Plus tard, un peintre que nous avons connu et que le caractère de son talent ne prédisposait pas à un pareil travail, Jeanron, repeignit presque entièrement, à la détrempe, l'œuvre que Lemoyne considérait comme un de ses titres de gloire. La litanie des mésaventures n'était pas épuisée. Pendant le siège de Paris, un obus germanique traversa la toiture de la chapelle et troua cruellement la coupole. Une nouvelle restauration devint nécessaire. Elle a été opérée en 1875 par MM. Charles et Théodore Maillot, qui, s'aidant de l'esquisse conservée au presbytère de l'église, se sont surtout attachés à faire disparaître les adjonctions que des artistes indiscrets s'étaient permises. On comprend qu'après avoir subi les morsures de l'incendie voisin et les caresses de tant de pinceaux, l'œuvre de Lemoyne n'ait pu conserver une fraîcheur bien printanière. Et, en effet, l'aspect général reste sombre et fort éloigné de l'idéal lumineux que le peintre poursuivait d'ordinaire et qui, pour ses contemporains, peu charmés des choses noires, demeurait la raison principale de son succès.

Pour peindre la coupole de la chapelle de Saint-Sulpice, Lemoyne dut interrompre une œuvre que le duc d'Antin lui avait confiée et qui était bien autrement considérable, la décoration du plafond du salon d'Hercule, à Versailles. Cette vaste composition fit l'étonnement du XVIIIe siècle. L'auteur put croire un instant qu'il avait égalé, surpassé peut-être les merveilles du palais des Doges. Un critique à qui l'indépendance de l'esprit n'a pas manqué, Lafont de Saint-Yenne, écrivait, dix ans après la mort de Lemoyne, que le plafond de Versailles est un « chef-d'œuvre de l'art, comparable à tout ce qui a été fait de plus beau en ce genre soit en France, soit en Italie [1] ». On se rappelle l'admiration de Voltaire et l'éloge qu'il adresse à Lemoyne dans l'un des chapitres du *Siècle de Louis XIV* : « Il n'y a guère dans l'Europe de plus vaste ouvrage de peinture que le plafond de Lemoyne, et je ne sais s'il y en a de plus beau. »

Ce mot, un peu risqué, exprime bien la pensée du temps et son délire. Ce qui est certain, c'est que l'école française n'était plus habituée à des efforts pareils. Aujourd'hui encore, malgré les changements du goût public, le plafond du salon d'Hercule reste une étonnante gageure, un décor surprenant et qui inspire

1. *Réflexions sur quelques causes de l'état de la peinture*, 1747, p. 11.

une sorte de respect. Dans cette composition, de forme à peu près carrée, — 18^{m},50 sur 17, — Lemoyne n'a pas introduit moins de cent quarante-deux figures. Ingénieux à se souvenir que le ministre d'alors, le cardinal de Fleury, s'appelait Hercule, il a choisi pour protagoniste le dieu de la Force et il a raconté sa glorification. Dans une description qu'il fit distribuer aux gens de la cour, Lemoyne prit soin d'expliquer ses intentions et son symbolisme[1]. « L'amour de la vertu, dit-il, élève l'homme au-dessus de lui-même et le rend supérieur aux travaux les plus difficiles et les plus périlleux : les obstacles s'évanouissent à la vue des intérêts de son roi et de sa patrie. Soutenu par l'Honneur et conduit par la Fidélité, il arrive à l'immortalité par ses actions. L'apothéose d'Hercule nous a paru propre à développer cette pensée. »

Tel est, en effet, le thème sur lequel l'artiste a brodé ses ingénieuses fioritures. Debout dans un char que conduisent des génies, Hercule est présenté à Jupiter par l'Amour de la vertu. Jupiter l'accueille avec une courtoisie paternelle, et, pour le récompenser de ses longs travaux, il paraît vouloir lui faire un cadeau charmant, car il lui donne pour compagne la jeune déesse qui ne vieillit pas, Hébé elle-même. Tous les dieux assistent à la glorification du batailleur. Bacchus est là, et aussi Mercure, et Vénus avec l'Amour et les trois Grâces. Un peu plus bas, Diane et Pandore accompagnent Comus qui tient une pique enguirlandée de fleurs et de feuillages ; Mars et Vulcain contemplent la chute des Vices et des Monstres à jamais vaincus par le triomphateur. Pendant que deux Renommées annoncent la suprême victoire du héros, Cybèle se promène dans un char dont des lionceaux forment l'attelage, et l'on voit voltiger dans les airs Zéphire, Flore et les génies du Printemps. Du côté opposé au groupe que domine la figure d'Hercule, Apollon est assis au seuil du temple de l'Immortalité, Iris déploie son arc-en-ciel et l'Aurore sourit au milieu d'un cortège d'étoiles qui, pour la circonstance, ont revêtu des formes humaines ; plus bas, les Muses disent leurs chansons, et Silène conduit le chœur des faunes. Enfin les travaux d'Hercule sont rappelés dans des cartels rehaussés d'or symétriquement disposés au pourtour du plafond et de la corniche qui l'encadre.

L'exécution de cette vaste peinture n'était pas sans présenter des difficultés considérables. La salle est mal éclairée. C'est sur sa palette que Lemoyne devait prendre la lumière. Il l'a essayé et il a presque accompli ce tour de force. L'ensemble abonde en gris harmonieux et nulle part le ton local ne parle trop

1. Cette description est imprimée à la suite de l'éloge de Lemoyne par Caylus. *Vies des premiers peintres du roi*, II, p. 127.

haut. De grandes fêtes, des bals, d'interminables repas ont été donnés pendant tout le XVIII[e] siècle dans le salon d'Hercule, et il est possible que les fumées des bougies aient diminué l'éclat de cette peinture; mais dans son aspect estompé et adouci elle reste l'œuvre d'un coloriste épris du luxe et cependant fidèle à la musique des accords harmonieux. Une certaine décoloration générale s'est produite, les clairs se sont voilés, les roses se sont flétris : toutefois — le talent de Lemoyne étant connu — il est facile, en faisant appel à l'imagination et au calcul, de se figurer ce que pouvait être ce plafond dans la fraîcheur délicate de sa première nouveauté.

Quant à la composition, elle s'éparpille avec méthode, de façon à amuser le regard et à permettre aux figures de se mouvoir librement. Point de cohue dans cet Olympe en liesse; l'ordre préside à la fête céleste, les masses s'équilibrent et se balancent, les courbes sont adroitement rythmées. Lemoyne a toujours eu la notion de l'arabesque et de la guirlande. Il y a là, dans l'arrangement, un effort d'esprit qui fait honneur à l'ingéniosité de l'inventeur et aussi à son courage. Il eut, en ce long travail, la patience virile qui ne se lasse pas. Les écrivains du dernier siècle nous en ont conservé un témoignage presque touchant : « Jugez, s'écrie Caylus dans son éloge académique de Lemoyne, jugez des peines et des fatigues qu'il a essuyées pendant le cours de quatre années qu'il a sacrifiées à ce beau morceau, par le trait que je vais vous rapporter et dont j'ai été témoin. Son ouvrage étoit presque fait, tout étoit non seulement en place, mais étoit plus que préparé. Le groupe principal, dont vous connoissez l'étendue, lui parut avec raison trop peu élevé; il ne balança point à l'effacer et à le remonter de trois pieds, ce qui ne se put faire sans travailler aux groupes voisins et qui prolongea son travail d'une année. »

Ce ne furent pas là des peines perdues. Quand on compare le plafond du salon d'Hercule avec le projet, de forme réduite, qui, après avoir fait partie du cabinet de M. de Jullienne, a été recueilli par le Louvre[1], on reconnaît que toutes les corrections apportées par Lemoyne à sa pensée primitive constituent des améliorations judicieusement raisonnées, courageusement poursuivies. Ces maîtres

1. Cette intéressante peinture, dont la forme matérielle imite la concavité d'un plafond, et que l'Administration des Musées a fait placer dans la salle des Dessins, ne figure pas parmi les richesses vendues en 1767, après la mort de M. de Jullienne. Elle en avait été distraite avant la vente et remise au roi en vertu d'une clause spéciale du testament de l'intelligent amateur. On voit par cette disposition testamentaire, dont nous reproduisons le texte oublié, que, déjà sous Louis XV, l'œuvre de Lemoyne avait besoin d'être restaurée. « Je supplie le roi de vouloir bien accepter le don et legs, que je prends la liberté de faire à Sa Majesté, de l'esquisse du plafond de M. Lemoyne. Cette esquisse est l'original même de ce précieux ouvrage et peut servir à la restauration d'une des belles choses que possède le roi. » *Nécrologe des hommes célèbres*, 1767, p. 57.

du XVIIIe siècle, si légers en apparence, ont été quelquefois capables d'un effort soutenu, et sous le masque frivole qui était la physionomie du temps ils ont eu un certain sérieux. Tel fut, du moins, le cas pour François Lemoyne. Le peintre, qu'on est tout d'abord tenté de prendre pour un improvisateur, pour un Pellegrini à la mode française, était un esprit à qui la combinaison n'était pas défendue, à qui la pensée — j'entends la pensée pittoresque — était permise. Pour la conception et pour le travail matériel, le plafond du salon d'Hercule implique une force réelle. Les contemporains ne s'y trompèrent pas. La persistance et l'habileté de Lemoyne inspirèrent un sentiment de respect, et bientôt elles reçurent solennellement le salaire attendu.

« Ce vaste et magnifique tableau, dit Piganiol en parlant du plafond de Versailles, fut dévoilé aux yeux du roi et à ceux du public le 26 de septembre 1736, car, jusqu'à ce jour, il avoit été caché par les échafauds. Sa Majesté le vit en allant à la messe et en revenant. Comme elle aime les arts et qu'elle s'y connoît, elle l'examina avec beaucoup d'attention et en fut si satisfaite qu'elle nomma sur-le-champ le sieur Lemoyne son premier peintre. » Le brevet fut, en effet, délivré le 30 septembre et Lemoyne devint ainsi titulaire de la place très enviée qui avait été occupée par Lebrun et qui était vacante depuis la mort de Louis de Boullogne, en 1733.

Cette place, il l'avait longtemps ambitionnée, et nul d'ailleurs ne la méritait mieux que lui. Il possédait des aptitudes qui, en ce moment, n'étaient point communes. Le plafond du salon d'Hercule avait été peint à l'huile sur des toiles marouflées; mais Lemoyne savait quelque chose de la fresque, et il l'avait prouvé à Saint-Sulpice. Ce décorateur, pour lequel il n'existait pas de trop vastes surfaces, excellait en même temps à restreindre ses cadres; il peignait sur cuivre comme il a su peindre sur les murailles, et il avait fait pour les amateurs les plus qualifiés des réductions de ses principaux tableaux. Les biographes qui l'ont connu s'accordent à dire qu'il avait au cœur une ambition sans mesure et que rien ne lui aurait semblé plus déplaisant que de rester confondu dans la foule et même dans le groupe académique. Le titre de premier peintre du roi dut satisfaire son amour-propre.

Au lendemain de ce triomphe, Lemoyne paraissait plein d'ardeur et de courage. Il terminait une allégorie importante, *le Temps enlevant la Vérité*, dont le souvenir nous a été conservé par une gravure de Laurent Cars, et que nous n'avons pas su retrouver. Il voulait étonner le monde : il projetait de grands travaux. Le 11 octobre 1736, il s'engageait à peindre pour le roi d'Espagne

un vaste tableau représentant la *Défaite de Porus*. Il se mit à l'œuvre, il dessina la composition sur une toile, mais il ne l'acheva pas. Quelques jours après — le 2 novembre — il perdit son protecteur, le duc d'Antin; il vit peut-être dans la mort du directeur des bâtiments une menace pour sa fortune. Que se passa-t-il alors? On ne le sait pas exactement; mais ceux de ses familiers qui avaient un peu d'expérience ou de perspicacité purent bientôt prévoir un dénouement sombre.

Pendant l'hiver, les idées de Lemoyne commencèrent à devenir mélancoliques. Il y avait dans son esprit comme des absences. Ces lassitudes intellectuelles ne paraissaient cependant pas très graves. Lemoyne travaillait toujours; chaque matin, il donnait à ses élèves leur leçon quotidienne; il faisait encore des projets pour l'avenir. Il organisait sa maison; il rêvait de mettre son argenterie à la mode. Un écrit signé de son nom nous apprend que, le 1er février 1737, il chargeait Thomas Germain, l'orfèvre du roi, de façonner pour lui six plats d'argent. Ce ne sont pas là les indices d'une situation morale fortement troublée. Et pourtant Lemoyne se levait secrètement la nuit, il allait se promener à l'aventure au milieu de la ville déserte, et il commençait à inquiéter son entourage. Il ne se croyait pas en sûreté dans son logis de la rue des Bons-Enfants; il prétendait être poursuivi par des ennemis imaginaires : il avait, comme l'écriraient aujourd'hui les aliénistes, le délire des persécutions. On dut faire savoir à M. Berger que les accès devenaient plus fréquents et que l'heure était venue où certaines précautions devaient être prises.

Lorsqu'on lit aux Archives nationales les dépositions des serviteurs et des voisins qui furent appelés en témoignage[1] et quand on rapproche leurs déclarations du récit que nous a laissé le comte de Caylus, on devine que M. Berger, resté fidèle jusqu'au dernier jour, avait conçu le dessein d'enlever Lemoyne à ses travaux et à ses idées noires, de l'emmener à la campagne pour donner quelque relâche à son pauvre esprit menacé. Mais déjà il était trop tard. Le 4 juin 1737, dans la matinée, M. Berger vient pour chercher son ami : il trouve fermée la porte du cabinet où il entrait si librement d'ordinaire; il entend des bruits insolites et comme des soupirs étouffés, il supplie Lemoyne de répondre à son appel, et le peintre se présente en effet, mais sanglant, se traînant à peine, la mort sur le visage et dans le cœur, car, pris d'une folie subite, il s'était furieusement frappé de son épée.

1. Les pièces relatives à la mort de Lemoyne ont été récemment imprimées dans les *Nouvelles Archives de l'art français*. Année 1877, p. 192.

On a conservé le rapport du médecin commis par le lieutenant criminel pour constater l'état du cadavre de Lemoyne. Il suffira de citer quelques lignes de ce sinistre procès-verbal qui montre bien avec quelle énergie l'artiste avait voulu mourir : « Nous l'avons trouvé étendu sur le carreau, avec beaucoup de sang épanché sur la place. L'ayant examiné extérieurement, nous lui avons remarqué trois plaies à la gorge, longues d'un travers de doigt chacune, pénétrantes dans les chairs, et six à la poitrine : la première au-dessous du cartilage xiphoïde, la deuxième deux travers de doigt au-dessus de la première, les quatre autres autour du mamelon gauche..., toutes les six de figure triangulaire. » Le fer avait percé « l'estomac d'outre en outre » et traversé le poumon et le cœur. C'est ainsi que mourut François Lemoyne, le décorateur aux inventions savamment capricieuses, le coloriste qui enseigna à l'école française les séductions du ton rose. Le siècle du sourire n'a pas complètement ignoré la tragédie.





II

CHARLES NATOIRE



oins de trois mois après la mort de Lemoyne, s'ouvrit, dans le grand salon du Louvre, l'Exposition des œuvres de « Messieurs de l'Académie royale » (21 août 1737). La savante compagnie avait laissé passer plusieurs années sans obéir aux prescriptions de ses anciens règlements : depuis le concours organisé par le duc d'Antin en 1727, le public était privé des spectacles qui l'auraient instruit et charmé; il répondit avec ardeur à l'appel que l'Académie lui adressait, et la poésie s'associa à la fête :

> De la Divinité d'Apelle
> Le temple s'ouvre à mes regards,

s'écriait Gresset dans des vers chaleureux et mêlés d'ailleurs de quelques illusions, car le poète paraissait croire que l'ouverture du Salon devait provoquer pour tous les arts une véritable renaissance. Et c'est d'ailleurs à bon droit que la curiosité générale fut mise en éveil. En entrant au Louvre, « dans ce lieu

consacré aux Muses », comme le dit le préambule du catalogue, les esprits judicieux qui suivent la marche changeante des esprits et des choses purent mesurer le chemin que l'école avait parcouru. Tous les illustres étaient là. Les connaisseurs retrouvaient Jean-François de Troy, Charles Coypel, Restout, Dulin, l'éternel Galloche et d'autres encore qui, lors du concours de 1727, avaient été les rivaux de Lemoyne. Mais, parmi les représentants du passé, plusieurs manquaient au rendez-vous : ils étaient remplacés par un élément nouveau, et c'est surtout aux jeunes que la foule fit un accueil sympathique. On voyait dans un assez grand nombre de peintures triompher le ton clair et même la note rose. Ces tableaux étaient ceux des élèves de Lemoyne ou des artistes que ses doctrines avaient convertis.

Et en effet Lemoyne, qui a si peu parlé et qui n'a rien écrit, doit compter parmi les professeurs. Il l'était même deux fois. A l'Académie royale, d'abord en qualité d'adjoint (1727) et plus tard comme titulaire (1733), il faisait régulièrement son office de maître, posant le modèle et distribuant à une jeunesse déjà conquise aux modes nouvelles des leçons qui lui paraissaient les meilleures du monde. Mais il avait aussi dans sa maison de la rue des Bons-Enfants, presque au-dessus de la chambre où il devait si fatalement se frapper de son épée, un vaste atelier où se réunissaient des élèves qui étaient en même temps ses aides. Chaque matin, à neuf heures, Lemoyne montait l'escalier, il trouvait ses jeunes gens au travail, il multipliait les conseils, s'occupant surtout de la couleur, car il n'eut jamais pour les questions de dessin et de forme ces exigences et ces sévérités que laissaient paraître les aïeux et qui lui auraient paru pédantes. Le jour même de son suicide, il donna la leçon accoutumée. De là, dans l'école académique et dans l'atelier intime du logis personnel, une double pépinière d'élèves qui reçurent de Lemoyne le pain de l'esprit.

Nous sommes loin de connaître tous les disciples du premier peintre du roi. Beaucoup virent leurs efforts inutiles et n'arrivèrent à aucun résultat. Tel fut ce Joseph Dugit, dont le nom nous est révélé par le procès-verbal de l'enquête à laquelle il fut procédé lors de la mort violente du maître. Dans cette pièce, le jeune témoin — il est âgé de vingt ans en 1737 — se déclare « domestique et élève de feu Lemoyne ». Nous ne voudrions pas médire de cet inconnu, mais il y a peut-être dans sa biographie plus de domesticité que de peinture. D'autres disciples, formés à l'Académie ou dans l'atelier particulier de Lemoyne, lui ont fait plus d'honneur. On connaît l'honnête portraitiste, Donat Nonotte ; on connaît surtout Natoire et Boucher.

Charles-Joseph Natoire est un des plus anciens élèves de Lemoyne. Né à Nîmes le 3 mars 1700, il fut envoyé à Paris par son père, sculpteur lorrain transplanté dans le Midi. Le brave homme avait conçu la pensée, naturelle chez tous les pères, de faire de son fils un prodige. Il y réussit faiblement. Natoire, arrivé en 1717, paraît avoir traversé l'atelier de Galloche [1]. Il entra ensuite chez Lemoyne, bien avant l'époque où celui-ci commença à professer à l'Académie. Ses progrès furent rapides, Natoire ayant toujours eu une facilité déplorable, avec le don tout à fait dangereux de se satisfaire à peu de frais. En 1721, il remportait le premier prix de peinture. L'École des beaux-arts conserve encore son tableau qui représente *Manué offrant un sacrifice au Seigneur*. C'est une œuvre aisée, agréable peut-être, et où la fadeur ne manque pas. Malgré ce succès, Natoire travailla encore deux ans avant de partir pour l'Italie.

Lorsqu'il arriva à Rome le 3 octobre 1723 [2], il trouva notre école académique aux mains d'un directeur, Charles Poerson, qui n'était plus jeune et qui tenait à l'ancien régime par de solides attaches. Poerson le fit débuter par de la copie. Au mois de mars 1724, Natoire travaillait au Vatican et, bien que le fait puisse paraître extraordinaire, il copiait avec tout le sérieux dont il était capable une des fresques de Raphaël. Pendant qu'il était engagé dans cette entreprise austère, il vit arriver à Rome, au mois de mai, un nouveau directeur, Nicolas Vleughels, dont les principes ne furent jamais d'une sévérité inexorable. Vleughels était de la jeune école. Contemporain de Lemoyne et fort touché de la peinture agréable, il a droit à un bout de portrait.

Le lecteur refusera peut-être de le croire, mais le fonctionnaire imprévu qui venait à Rome prendre la place de directeur avant la mort du titulaire était, comme on disait alors, un personnage de conséquence : il vivait entouré d'une sorte de prestige et ce n'est point à son talent qu'il le devait. Nous ne sommes pas sans quelques informations sur le mérite de Vleughels. Mariette, qui l'a bien connu, a frappé en son honneur une petite médaille qui a toujours passé pour ressemblante. Nous laissons la parole au piquant historiographe :

« Nicolas Vleughels, écrit-il, s'attacha à Pierre Mignard qui, pendant quelque temps, le dirigea dans ses études. Il passa ensuite en Italie, et il y fit un assez long séjour, tant à Rome qu'à Venise ; mais apparemment que les dispositions pour l'art qu'il avoit embrassé n'étoient pas aussi décidées que celles de l'esprit

1. On lit en effet dans l'éloge de Galloche, prononcé à l'Académie en 1767 par Louis Gougenot : « Nous lui sommes aussi en partie redevables de notre directeur de Rome, M. Natoire, qui a étudié quelque temps chez lui. » *Mémoires sur la vie des Académiciens*, t. II. p. 300.

2. Lecoy de La Marche, *l'Académie de France à Rome*, p. 177.

qui devoient lui acquérir de la considération dans le monde. Il ne parut pas à son retour que sa manière se fût enrichie ni perfectionnée. A peine savoit-il dessiner; il ne peignoit guère mieux : il avoit pourtant le secret de faire des petits tableaux qui plaisoient; c'est qu'il ne traitoit que des sujets agréables et que ses figures, ainsi que ses compositions, avoient quelque chose de flatteur. Tout le monde n'étoit pas obligé de savoir qu'il les avoit pillés dans les œuvres des grands maîtres qui l'avoient précédé. Il ne faisoit aucune difficulté d'en copier des morceaux entiers et de les reporter dans ses tableaux. On le trouvoit continuellement entouré d'estampes, où il fourrageoit, et personne ne lui en demandoit aucun compte. Ses confrères le craignoient, les gens de lettres le considéroient; un certain ton qu'il avoit pris faisoit imaginer qu'il avoit de l'érudition qui pourtant étoit des plus minces; mais que ne fait-on pas, armé d'un peu de charlatanerie? »

A ce portrait qui n'était nullement caricatural, car Vleughels a laissé des preuves de son impuissance, on reconnaît la main d'un ami. Mariette était en effet fort lié avec Nicolas Vleughels. Ce charlatan, habile dans l'art d'utiliser les estampes, s'était fait dans le monde des arts et dans l'autre de charmantes relations. A Venise et à Paris, il avait connu Rosalba. Homme heureux! il était même parvenu à conquérir l'amitié de Watteau avec lequel il habita longtemps. Vleughels, tranchait du bel esprit : comme il ne savait pas peindre, il a essayé d'écrire. Nous avons de lui un récit de la vie de son père, le Flamand Philippe Vleughels, et une traduction du dialogue de Lodovico Dolce. Naturellement, il fut académicien, chevalier de Saint-Michel, et le reste. Le XVIIIe siècle a montré des qualités précieuses, mais il s'est quelquefois mépris sur la valeur des hommes qu'il employait au service de son rêve.

L'idée de confier l'Académie de Rome à un aimable causeur qui ne « savoit pas dessiner » fait supposer que le duc d'Antin a pu avoir en 1724 un moment d'aberration. Peut-être eût-il bien fait de consulter ce jour-là son conseiller ordinaire, M. Berger. Mais l'intérêt diplomatique et l'éternelle question de la prestance se mêlent à toutes les choses de ce monde. Vleughels était un homme d'une certaine allure. De loin, on le trouvait agréable et imposant. Mariette reconnaît que, dans le milieu romain, il remplit son poste « avec beaucoup de dignité », et qu'il faisait « parfaitement les honneurs de la nation ». Le succès de Vleughels n'a point d'autre cause. Et chacun reconnaîtra en effet que, lorsque la France n'est pas représentée avec grâce, elle est inexactement représentée.

Tel était le nouveau directeur qui avait reçu mission de surveiller le déve-

loppement intellectuel de Natoire et de le guider dans ses études. Le maître et l'élève s'entendirent dès le premier mot. Au printemps de 1724, sous le directorat de Poerson, Natoire dessinait d'après Raphaël. En 1725, il copiait un Pierre de Cortone. Pour l'éducation de l'esprit et l'instruction de la main, ce n'est pas la même chose. Est-ce Vleughels qui lui avait conseillé de changer de modèle? Est-ce Lemoyne? Ainsi que nous l'avons dit, celui-ci était venu passer quelque temps à Rome pendant l'hiver de 1724, et nous le connaissons assez pour comprendre qu'en voyant son ancien élève se fatiguer devant Raphaël, il ait pu lui recommander paternellement un exercice plus conforme à ses instincts et des nourritures plus légères.

Quoi qu'il en soit, ce changement de régime ne déplut pas à Natoire. Le succès allait venir. En décembre 1725, l'Académie romaine de Saint-Luc ayant organisé un concours, Natoire obtint, à la grande joie de la colonie française, le premier prix avec son tableau de *Moïse apportant les Tables de la loi*. L'événement fit tant de bruit que le *Mercure* jugea à propos d'en parler l'année suivante. Vleughels ne fut pas le moins enchanté. Il résolut d'employer un pinceau qui se montrait si plein de zèle, et, obéissant à des préoccupations chères à toute la jeune école et que Lemoyne lui-même aurait approuvées, il fit de Natoire un décorateur. L'Académie occupait alors le palazzo Mancini, à la rencontre de la Via Lata et du Corso. Le palais avait besoin de quelques restaurations. Il fallait du moins le mettre au goût du jour. Le 26 mars 1727, Vleughels écrivait au duc d'Antin : « Nos trois pensionnaires peintres, qui sont les sieurs Natoire, Delobel et Jeaurat, vont travailler à faire des dessus de portes. » C'est bien là un signe du temps. Le dessus de porte, n'est-ce pas l'idéal même de Natoire? Nous l'y verrons revenir bien des fois, appropriant ses compositions aux formes découpées des encadrements et n'ayant souvent d'autre préoccupation apparente que de faire chanter une note rose au milieu des blancheurs d'un salon clair et de ses dorures.

Le directeur de l'Académie de Rome était d'ailleurs satisfait des progrès de Natoire et de ses aptitudes. Il poussait le délire jusqu'à admirer son dessin. « Ce jeune homme, écrit-il le 22 mai 1727, dessine d'un goût qui le fait considérer ici et qui sera estimé en France ». Les prophéties de Vleughels se réalisèrent en partie. L'année suivante, aux derniers jours de septembre 1728, Natoire s'apprêtait à quitter Rome où il avait passé cinq ans. Il devait, dans son voyage, s'arrêter en Lombardie « pour y étudier », et nous espérons, sans en être bien certain, qu'il aura jeté un regard rapide sur les œuvres de Léonard et de Luini.

A Paris, Natoire retrouva Lemoyne dans toutes les ardeurs du travail et du succès. Comme c'était l'usage alors pour les peintres que l'Académie n'avait pas encore favorisés de son sourire, il prit part aux Expositions de la « jeunesse », qui s'improvisaient à la place Dauphine le jour de l'octave de la Fête-Dieu. Ces Expositions d'un instant n'ont point laissé de catalogue. Le *Mercure* en parle cependant quelquefois, et nous voyons qu'en 1734, Natoire débuta avec une *Galatée* et un autre tableau. Il s'essayait aussi dans la gravure à l'eau-forte, mais le triomphe ne fut pas immédiat, il conserva toujours d'ailleurs un caractère modéré. L'Académie ne parut pas s'apercevoir tout de suite que Natoire peignait d'une façon galante. Elle se montra au contraire fort empressée à faire accueil à des artistes plus jeunes que lui, et même à des camarades qu'il avait connus à Rome. Étienne Jeaurat et Nicolas Delobel, ses collaborateurs dans l'exécution des dessus de porte du palais Mancini, furent académiciens avant lui : Boucher, son rival heureux, fut reçu le 30 janvier 1734. Natoire dut attendre près d'un an. Il n'entra à l'Académie que le 31 décembre. L'année suivante, le temps perdu paraît regagné : c'est le même jour (2 juillet 1735) que les deux jeunes peintres, d'ailleurs si inégaux, furent élus adjoints à professeur. Une aventure semblable se renouvela en 1737 lors de leur nomination au grade de professeur titulaire. Des fonctions pareilles mettaient ainsi sur un pied égal deux maîtres d'une valeur bien différente, et quand on lit les livres du temps on est tenté de croire que la critique, alors à son début, n'a pas toujours su marquer la nuance.

Lors de sa nomination à l'Académie, Natoire donna pour son morceau de réception un tableau représentant *Vénus demandant à Vulcain des armes pour Énée*. Ce sujet était fort à la mode, et il paraît avoir été cher aux peintres du XVIII[e] siècle. Ce n'est pas dans son imagination que Natoire a trouvé ce motif un peu banal. Déjà Nicolas Vleughels s'était inspiré de la même pensée dans une petite toile qui est au musée de Toulouse, et, de son côté, Boucher avait traité le sujet en 1732, dans de plus grandes dimensions, et avec tous les enjolivements imaginables. Le tableau de Natoire n'a pas été perdu : il est au Louvre aujourd'hui. Vénus est là, avec les Amours, et aussi avec un Vulcain assez ridicule[1]. La peinture est faite de tons clairs, non sans quelques teintes jaunissantes, et lorsqu'on se rappelle que Vleughels professait une sorte d'enthousiasme pour le dessin de son pensionnaire, on est tenté de croire qu'il s'y connaissait peu.

1. On voit au musée de Montpellier un tableau dans lequel Natoire, modifiant un peu l'expression de sa pensée et les proportions de son cadre, a traité une seconde fois le même sujet.

A partir de 1737, les éléments de la biographie de Natoire doivent être cherchés dans les catalogues des Salons organisés par l'Académie royale, et, mieux encore, dans les monuments de Paris, qui, malgré les changements du goût, ont conservé quelques-unes de ses peintures décoratives. Lemoyne venait de mourir. Ce n'était pas une médiocre question pour l'école que celle de savoir comment il serait remplacé. Il nous reste une œuvre qui dit quel fut l'effort de Natoire pour continuer le maître absent. Nous voulons parler du plafond de l'un des salons de l'hôtel Soubise, devenu le dépôt des archives nationales, maison vénérable et sainte, car le palais des Archives, c'est le Louvre des vieux papiers.

On connaît ce salon — le salon ovale — dont la décoration avait été confiée à l'architecte Boffrand et qui exprime si bien le goût fastueux de l'époque. Boffrand divisa en huit compartiments, en huit « panaches » d'une largeur inégale, l'espace compris entre le plafond et les arcades qu'occupent quatre fenêtres, une glace et une porte. C'est dans ces cadres, découpés un peu bizarrement, que Natoire, se rappelant le conte antique, a peint les scènes principales de l'histoire de Psyché. On voit d'abord la jeune fille délaissée et en proie au désespoir; plus loin, elle est reçue au seuil d'un palais par des nymphes qui lui offrent des fleurs; elle montre à ses sœurs les bijoux qu'on lui a donnés; curieuse, elle a pris sa lampe pour regarder l'Amour endormi; elle est retirée de l'eau par ses compagnes; elle est présentée à des bergères qui gardent leurs troupeaux; elle sort des enfers et tombe en pâmoison; enfin, au dénouement de la féerie, elle est enlevée par l'Amour et amenée dans l'Olympe. Deux de ces épisodes ne portent point de dates, ou du moins ces dates sont sans doute cachées par les bordures; mais les six autres compositions ont une signature complète, *C. Natoire*, avec les millésimes 1737, 1738 et 1739. Ces peintures ne furent point exposées au Louvre : elles sortirent de l'atelier de l'artiste pour aller occuper à l'hôtel Soubise les cadres que Boffrand leur avait ménagés au-dessous du plafond blanc qu'égaye le caprice d'une dentelle d'or.

Les architectes modernes ont eu si peu de respect pour les décorations organisées par leurs prédécesseurs du XVIII[e] siècle qu'on doit s'estimer heureux de retrouver à Paris un ensemble qui ait été conservé. Et Natoire mérite ici un éloge. Habile à disposer ses compositions de manière à meubler les espaces capricieusement délimités qu'on avait confiés à sa fantaisie, il a su y mettre assez de figures et il les a mises aux bons endroits, de façon à amuser partout le regard. L'ensemble de la coloration diffère un peu de celle qu'on est accoutumé de rencontrer chez Natoire. Elle est beaucoup plus montée qu'à l'ordinaire. Dans la gamme

générale, elle révèle un souvenir de l'Italie et elle garde comme une fleur de Pierre de Cortone. Il y a même là quelques draperies bleues qui appartiennent absolument au peintre toscan. Mais Natoire se rappelle aussi son maître, et il met à côté de ses carnations rosées des ombres chaudes à la façon de Lemoyne. En outre il a trouvé des délicatesses pour peindre les chairs, et çà et là, dans le corps de l'Amour qui dort et dans celui de Psyché évanouie, on voit des pâleurs fines, comme celles de la rose du Bengale. Le style est assez secondaire, je le sais, et quant au détail du dessin, bien des critiques pourraient être faites; mais l'ensemble a une certaine tenue, et les mythologies de Natoire, enchâssées dans leurs bordures dorées, ont l'aspect velouté de panneaux de tapisserie. Dès le jour où il acheva les panaches de l'hôtel Soubise, il devint certain que l'auteur des aventures de Psyché serait essentiellement un décorateur.

Il ne négligea d'ailleurs aucune occasion de montrer qu'il possédait pour cet art alors si aimé des aptitudes spéciales. Dans les tableaux qu'il envoya au Salon à partir de 1737, beaucoup n'étaient que des dessus de porte, plusieurs même furent des trumeaux involontaires. Natoire s'exerçait pourtant à traiter les sujets les plus variés et on devine parfois à ses visées ambitieuses qu'il prenait au sérieux son titre de professeur à l'Académie. Mais jamais ce talent facile ne parvint à paraître grave. A cette première Exposition de 1737, qui mit en lumière les noms des successeurs de Lemoyne, Natoire n'avait pas envoyé seulement des nudités mythologiques et « deux sujets champêtres et ceintrés »; il s'était hasardé à peindre un vaste tableau d'histoire, le *Siège de Bordeaux par Clovis*. Voulait-il montrer qu'il ne doutait de rien? Il resta d'ailleurs audacieux jusqu'au bout. En 1738, toujours épris des cadres aux silhouettes capricieuses, il expose un tableau « chantourné », les *Grâces enchaînant l'Amour*. En 1739, il s'attaque hardiment aux aventures de Télémaque. En 1741, sans négliger jamais les motifs amoureux, il commence une série de compositions héroïques et romaines dont il a parlé quelquefois avec fierté, l'histoire de Marc-Antoine. Ce premier tableau, qui avait été commandé au nom du roi, représentait *Marc-Antoine entrant à Éphèse*, en compagnie d'un groupe de femmes déguisées en bacchantes. Il était attendu par les Gobelins[1].

Natoire était un infatigable travailleur. A chacune des Expositions du Louvre, il se rappelait à l'attention de la foule. Au Salon de 1742, ce sont

1. A la fin du XVIIIe siècle, les tapissiers des Gobelins reproduisaient encore l'*Entrée de Marc-Antoine*. Lors d'une Exposition organisée en 1876 aux Champs-Élysées, on a revu un exemplaire de cette tenture. La pièce est signée à droite : *Cozette. 1786;* à gauche : *C. Natoire f. 1741*.

MOTIFS TIRÉS DE L'HISTOIRE DE PSYCHÉ

Palais des Archives Nationales.



MOTIF TIRÉ DE L'HISTOIRE DE PSYCHÉ

encore des tableaux « de forme chantournée » et une vaste composition de dix pieds de haut représentant — nous copions le livret — *Dom Guichotte dans le temps qu'il est déshabillé par les demoiselles de la Duchesse.* C'était une des pages de la série de modèles qui lui avaient été demandés par le fermier général M. du Fort et que le financier se proposait de faire exécuter en tapisserie à la manufacture de Beauvais[1]. Cette suite de modèles, où la plaisanterie est un peu lourde, est conservée aujourd'hui au château de Compiègne. Nous croyons que Natoire a eu ici une fâcheuse aventure. Pour raconter les infortunes de Don Quichotte et de Sancho, il est nécessaire d'avoir de l'esprit.

Natoire n'avait peut-être que du courage. Il travaillait toujours. En 1743, le roi utilise de nouveau son talent. Le peintre expose quatre tableaux où il a mis en scène Diane, Bacchus, Apollon et Vénus et qui étaient destinés au château de Marly. Ils y furent placés, en effet, et, dans ses *Environs de Paris,* d'Argenville en parle comme de quatre dessus de porte qui en 1762 décoraient l'appartement de Madame Adélaïde. Nous en avons retrouvé un, le *Repos de Diane*, dans un des salons du Petit-Trianon. Assise au pied d'un arbre, la déesse appuie sa tête sur sa main droite et tient son arc de la main gauche. Trois nymphes sont auprès d'elle. Signé et daté, *C. Natoire f. 1743*. Qualité fort ordinaire. Le peintre, travaillant pour le roi, aurait dû dépenser un peu plus d'originalité et d'élan.

Et cependant Natoire allait être chargé de travaux superbes. C'est au Salon de 1745 qu'il montra résolument de quel effort il était capable. Il voulut prouver qu'il pouvait du même pinceau traiter tous les genres, et comme ses œuvres ont été conservées, il est possible d'en parler avec précision, sinon avec une sympathie sans mélange. Peintre religieux, Natoire avait improvisé pour l'église Saint-Germain-des-Prés un grand *Saint Étienne* au moment où, conduit devant les docteurs, il répond aux accusations des faux témoins qu'on a ameutés contre lui. Ce tableau, qui est daté de 1745, est aujourd'hui au musée de Rennes et il n'est pas de ceux qui laissent dans le souvenir une trace bien persistante.

En même temps, Natoire exposait une vaste peinture dont le sujet était emprunté aux événements du jour et qui racontait avec quelle pompe l'évêque d'Orléans, M. de Pâris, fut reçu dans sa ville épiscopale. Cette toile, qui comprend une multitude de figures et qui vise au luxe et au fracas, décore l'escalier de l'évêché et elle y tient beaucoup de place. Natoire a cherché l'unité, car il fut toujours hostile au contraste trop violent des couleurs : il a trouvé

1. Voir la Vie de J.-B. Oudry dans les *Mémoires sur les membres de l'Académie*, II, p. 376.

l'harmonie de l'ensemble dans une sorte d'effacement du ton local et en noyant sa composition dans une gamme d'un gris bleuâtre qui n'est pas sans finesse, mais où la force manque tout à fait. Nous avons là un exemple significatif d'une mésaventure qui est arrivée fréquemment aux maîtres du XVIIIe siècle : en agrandissant leur cadre, ils ont souvent affaibli leur pensée et leur coloris. Pour Natoire, le fait est certain : on retrouve au musée d'Orléans une petite esquisse du grand tableau consacré à l'entrée triomphale de l'évêque. Là aussi il y a des pâleurs grises, des bleus éteints et une atténuation générale du ton; mais cette esquisse est beaucoup plus spirituelle et plus vive; elle n'a pas les airs ennuyés et nonchalants qu'on remarque dans l'exemplaire in-folio conservé à l'évêché. Le malheureux Natoire s'est diminué le jour où il a voulu s'agrandir.

Cette année 1745 ne fut cependant pas mauvaise pour son talent, et ne compromit point sa renommée. A côté des œuvres que nous avons dites, il exposa au Louvre trois panneaux destinés à la décoration du cabinet des médailles à la Bibliothèque du roi. Ce cabinet, type charmant de l'art du siècle de Louis XV, a malheureusement disparu par suite des travaux exécutés sous le dernier règne. On se rappelle les peintures de Natoire. Associé à Boucher et à Carle Vanloo, il dut faire un effort pour ne pas se laisser battre par de pareils concurrents. Ses panneaux représentaient Thalie, Terpsichore et Calliope, et ces muses n'avaient vraiment pas trop l'air mal à leur aise dans la découpure de leur cadre fantasque. Bien que le style des figures ne fût pas d'un goût très épuré, Natoire avait retrouvé là le pinceau dont il s'était servi à l'hôtel Soubise, et ses colorations, d'un gaieté tempérée, ne paraissaient pas sans charme.

Dans ces dernières œuvres, Natoire révèle ses véritables instincts; il dit bien quelle est son aptitude essentielle : il est avant tout un décorateur, il se préoccupe de l'effet d'ensemble, il approprie sa peinture au caractère architectonique du monument ou du salon qu'il décore. Détachées des boiseries sculptées et dorées dont elles sont la souriante parure, placées dans un musée à côté de tableaux sérieux, ses mythologies prennent soudain de la fadeur et de l'inconsistance, ou du moins elles avouent leur faiblesse. Il faut les voir dans le milieu pour lequel elles ont été faites, embordurées de reliefs, circonscrites dans leurs découpures d'or. On comprend alors quelle fut leur vertu décorative, et pourquoi elles peuvent être, sinon glorifiées, du moins admises et pardonnées.

Les fins critiques du XVIIIe siècle ne se firent pas d'ailleurs trop d'illusions sur Natoire. On lui adressa çà et là quelques réprimandes. Lorsque, en 1746, il exposa — dans des cadres de plus en plus chantournés — le *Songe de Télémaque,*

MOTIFS TIRÉS DE L'HISTOIRE DE PSYCHÉ

Palais des Archives Nationales.



une *Vierge* fort mondaine, et des allégories qui lui paraissaient sans doute des modèles d'ingéniosité et de grâce, il entendit, au milieu des applaudissements de sa clientèle ordinaire, bruire à son oreille le sifflement alors nouveau d'un de ces redoutables serpents que l'on n'appelait pas encore des *salonniers,* mais qui sont cependant pour nous tous des initiateurs et des ancêtres. Après avoir querellé doucement Boucher sur un certain manque de vigueur, Lafont de Saint-Yenne ajoute : « Le public pense à peu près de même des tableaux du sieur Nattoire, dont les carnations sont encore plus foibles et dans un petit goût de mode, très clair à la vérité, mais en même temps très fade. C'est aujourd'hui la teinte générale de presque toutes nos productions dans les lettres comme dans la peinture : tout y est de la couleur des roses et en conserve la durée[1]. » Ces remarques, absolument justes, sur l'affaiblissement du ton, sur le « petit goût de mode », montrent que Lafont de Saint-Yenne ne connaissait pas trop mal son Natoire, et nous devons ajouter que le reproche avait de la valeur venant d'un homme qui, nous l'avons vu, avait rendu justice à Lemoyne.

Il est certain que la victoire des notes rosées ne fut pas obtenue sans débat. Les partisans des anciennes méthodes se défendirent; mais le public et la plupart des connaisseurs tenaient alors pour certain que l'art ne saurait jamais être trop agréable. Natoire fut bientôt consolé : un écrivain poussa la galanterie jusqu'à le prendre tout à fait au sérieux. A propos du Salon de 1747 où, s'associant au concours organisé par Lenormant de Tournehem, il avait exposé une *Fête de Bacchus,* l'abbé Leblanc déclare du ton le plus affirmatif que, dans cette composition « aussi heureuse que savante, M. Nattoire a parfaitement imité le Poussin ». Après ce début assez fantasque, car la découverte d'une analogie quelconque entre Natoire et le peintre des Andelys fait supposer un état d'esprit bien inquiétant, l'abbé s'exalte sur l'intéressante question du coloris. « A voir le tableau de M. Nattoire, écrit-il, il semble qu'il ait déjà reçu du temps ce vernis précieux qui fond les couleurs et qui, communément, donne seul ce bel accord aux ouvrages des plus grands maîtres[2]. » Comment cet accord était obtenu, nous le savons aujourd'hui. La *Fête de Bacchus,* qu'on a longtemps vue au château de Saint-Cloud, a été apportée au Louvre à la veille de la guerre de 1870. Ce n'est pas un mauvais Natoire, et le tableau est curieux, car il prouve que, pour constituer l'harmonie, l'artiste avait recours à un procédé bien simple : il abaissait l'intensité de chaque ton local, et dans les carnations de toutes ses figures il intro-

1. *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France,* 1747, p. 76.
2. *Lettre sur l'Exposition des ouvrages de peinture,* 1747, p. 60.

duisait un peu de jaune. La *Fête de Bacchus* est une réunion de lymphatiques.

Mais, sous Louis XV, alors surtout que les tableaux de Natoire avaient une fraîcheur qu'ils ont en partie perdue, on n'y regardait pas d'aussi près. En 1748, un autre critique, Saint-Yves, ne fut guère moins gracieux que son confrère l'abbé Leblanc. Natoire avait exposé un immense tableau destiné à l'une des églises de Marseille, *le Martyre de saint Ferréol.* Dans le paragraphe qu'il consacre à l'infatigable peintre, l'écrivain commence par déclarer qu'il est « quelquefois un peu froid »; puis l'objection s'enguirlande et disparaît au milieu des phrases les plus élogieuses : « Dessinateur profond et élégant, mais trop difficile à se contenter, loin de s'abandonner à toute la fougue de l'enthousiasme... souvent il en étouffe les transports, et dès lors les ouvrages de M. Natoire s'en ressentent, et manquent de temps à autre de cette chaleur qui enivre. » Après cette observation, qu'il était curieux de noter dans sa forme adoucie, Saint-Yves qui, lui, ne retient pas sa fougue, se laisse aller à un véritable délire. Il est tout à fait conquis par le charme de la coloration, il ne proteste pas contre les tons clairs. « Les progrès que M. Natoire a faits dans la partie de la couleur qu'il avoit autrefois un peu foible et d'une teinte jaunâtre annoncent en lui un coloriste qui le disputera bientôt aux meilleurs que notre nation ait eus, et le public, qui reconnoît en lui un talent infini, ne trouvera plus à desirer dans ses ouvrages, dont plusieurs sont déjà l'ornement des cabinets les plus curieux[1] ».

Natoire brillait en effet chez Jullienne, chez Crozat et chez d'autres amateurs fameux. Il était aussi dans les édifices. Le *Mercure de France* parle en 1750 de la grande décoration qu'il avait peinte sur les murs de la chapelle des Enfants-Trouvés. Ainsi qu'on peut le voir dans les gravures de Fessard, cette décoration constituait la richesse véritable du monument construit par Boffrand à l'angle du parvis Notre-Dame et qui a disparu lorsqu'on a bâti le nouvel Hôtel-Dieu. Pour la partie proprement ornementale et, aussi, pour les fonds d'architecture sur lesquels s'enlevaient ses compositions, Natoire s'était adjoint deux collaborateurs, Brunetti père et fils, « dont la capacité est assez connue, dit d'Argenville[2] ». Malheureusement l'œuvre a péri. Natoire n'avait pas choisi un sujet trop austère : utilisant les surfaces que Boffrand mettait à sa disposition, appropriant ses

1. *Observations sur les arts,* 1748, p. 34.

2. Gaetano Brunetti, qui a enrichi de décorations légères — perspectives simulées, colonnades feintes, jardins chimériques — les escaliers, les vestibules et les cours des grands hôtels du XVIIIe siècle, était un Lombard qui mériterait un bout d'étude. Il est mort en 1758. Son fils, dont la personnalité n'est pas très définie, fut toujours pour lui un aide alerte et intelligent. Il travaillait encore en 1782 aux peintures décoratives de la salle de la Comédie-Française.

inventions au caractère de la chapelle, il peignit avec beaucoup de luxe la procession bigarrée des mages et des bergers venant adorer l'enfant Jésus dans la crèche. Des arcades simulées variaient çà et là la monotonie des murailles sans relief; on voyait passer les figures sous des portiques imaginaires; des paysages aux colorations adoucies souriaient dans le lointain; près de la tribune, des sœurs, assez jolies sous leurs coiffes blanches aux larges ailes, apparaissaient conduisant les enfants recueillis dans l'asile. La destruction de ce grand ensemble a porté une rude atteinte à la renommée de Natoire.

Le peintre, qui volontiers se considérait comme le successeur de Lemoyne, ne manquait aucune occasion de s'associer aux joies de la maison royale. On peut voir dans l'un des cabinets du Grand-Trianon une allégorie qu'il improvisa en 1750 à propos de la naissance d'une fille du dauphin, Marie-Zéphirine de France. Dire que cette princesse est née le 26 août et que le tableau a figuré au Salon prolongé jusqu'au 8 octobre, c'est dire que Natoire peignait vite. La vérité est qu'il avait préparé sa composition par avance, à l'heure où l'on ignorait encore quel serait le sexe de l'enfant attendu[1]. En donnant naissance à une fille, la dauphine trompa les espérances publiques. « Mauvaise nouvelle, écrit d'Argenson, Mme la dauphine est accouchée hier à six heures du soir d'une princesse et non d'un prince, comme on le souhaitoit tant. » Mais la mythologie de Natoire avait fait la part de l'imprévu. Son cadre complaisant se prêtait à tout. L'improvisateur acheva en quelques jours cette fastueuse allégorie où l'on voit l'Hymen remettant à la France la princesse naissante. Dans le bas du tableau, la Seine et la Marne — on sait quelle était alors la courtisanerie des rivières — se montrent accompagnées de petits génies et tout à fait heureuses de l'événement. On entrevoit au fond le palais des Tuileries, et, comme Natoire l'a écrit lui-même, « une foule de peuple qui, répandu aux environs, semble faire retentir ces lieux de fanfares et de cris d'allégresse ».

Dans ce tableau, qui ne diminue en rien la valeur des allégories de Rubens, Natoire faisait voir en même temps qu'il avait la main prompte et qu'il était pour le roi un serviteur fidèle. Ce zèle ingénieux méritait une récompense. Natoire la reçut l'année suivante. Lenormant de Tournehem, chargé alors du service des bâtiments royaux, n'était pas sans s'être aperçu que le directeur de l'Académie de Rome, Jean-François de Troy, vieillissait beaucoup. De plus, — la tradition étant respectée, même en un temps où l'administration française n'affectait aucun rigorisme, — on avait appris avec regret que, malgré ses soixante-dix ans, M. de

1. *Archives de l'art français,* II, p. 249.

Troy, décoré de l'ordre de Saint-Michel et prince de l'Académie de Saint-Luc, avait le cœur troublé par des amourettes tardives. Il fallait donner un successeur à ce grand enfant. Lenormant de Tournehem en parla au roi, dont les mœurs austères ont fait quelque bruit dans le monde. Natoire avait cinquante et un ans, avec un certain air de jeunesse; il s'était signalé par son dévouement : il fut nommé directeur de l'Académie de Rome.

Le 6 septembre 1751, Natoire partit pour l'Italie, emmenant avec lui sa sœur Jeanne, une fille sérieuse, qui ne lui fut point inutile dans l'exercice de ses fonctions et dont nous aurons à reparler[1]. Le voyage ne se fit pas sans de nombreuses stations. Natoire s'arrêta d'abord à Nîmes, où il revit sa famille : le 31 octobre, il arrivait à Rome, et le 1er janvier 1752 il prenait la direction de l'École.

Ici le document commence à foisonner et nous sommes obligé de choisir. Nous possédons deux séries de lettres écrites par Natoire pendant son séjour à Rome. Nous avons la correspondance officielle, celle que le fonctionnaire adressait au directeur des bâtiments du roi et dans laquelle se trouvent mentionnés les principaux faits qui se passaient à l'Académie, — arrivée des élèves, détails sur leur travaux, questions de discipline et questions de budget[2]. — Nous avons aussi la correspondance intime que Natoire échangeait avec son ami Antoine Duchesne, prévôt des bâtiments[3]. Ces dernières lettres, dont nous avons eu jadis les originaux entre les mains, et dans lesquelles l'orthographe a des gaietés imprévues, montrent bien quel était le caractère de Natoire et quel fut son constant souci. Fort occupé de son succès, de sa personne et de ses intérêts, Natoire tenait beaucoup à ne pas déplaire. Lenormant de Tournehem étant mort le 19 novembre 1751, l'artiste ne manqua pas de saluer l'avènement du nouveau directeur, le futur marquis de Marigny. Il parut d'abord vouloir mettre de l'ordre dans les affaires de l'Académie que Jean-François de Troy, homme de plaisir, avait par trop négligées. Il était aidé dans ce travail par sa sœur Jeanne, vieille fille intelligente qui, parcourant tous les jours le palais, aimait, en bonne ménagère, que les choses fussent à leur place et que la fantaisie ne s'introduisît pas dans le gouvernement de la cave et des cuisines. Il convenait que Natoire eût auprès de lui

1. Jeanne Natoire, à qui nous avons jadis consacré une note dans les *Archives de l'art français* (II, p. 253), avait un instant songé à la peinture. Elle faisait des pastels. M. de Jullienne n'en possédait pas moins de huit qui sont mentionnés au catalogue de sa vente. Jeanne Natoire a commis aussi l'imprudence de rimer d'assez pauvres vers qu'on trouvera dans le *Mercure* de juin 1744.

2. Quelques-unes de ces lettres ont été imprimées par M. Lecoy de La Marche dans son volume, *l'Académie de France à Rome*, 1874, p. 253.

3. Cette correspondance a été publiée dans les *Archives de l'art français*, II, p. 246.

quelqu'un qui s'occupât de l'ordre matériel de la maison, car il n'a jamais été un financier très authentique : il s'embrouillait un peu dans ses comptes, et d'ailleurs il entendait bien ne pas abandonner son métier de peintre.

Natoire travailla beaucoup à Rome. Sa correspondance nous parle fréquemment des œuvres qu'il commence et de celles qu'il achève. Dès 1753, nous le voyons occupé à satisfaire un des caprices de M. de Marigny. Le frère de Mme de Pompadour mettait la dernière main à l'embellissement d'un petit cabinet dont la décoration paraît avoir été fort galante. « Je n'y ay voulu que des nudités, » écrivait-il à Natoire le 19 février. Des quatre tableaux qu'il rêvait, il n'en possédait encore que trois. Déjà il avait appendu à son mur un Carle Vanloo, un Pierre, un Boucher. « Vous jugez bien qu'il m'y manque un Natoire. » Le marquis, on le voit, était plein de courtoisie. Il croyait ou il feignait de croire qu'une peinture de Natoire pouvait contribuer à la félicité d'un amateur qui se piquait d'être délicat. Pour être à la hauteur du programme et pour déshabiller la grâce autant que l'avaient fait ses confrères, le directeur de l'Académie de Rome peignit l'aventure de Léda en conférence avec le Cygne[1]. Il s'était fort appliqué. On assure cependant que le marquis ne fut pas absolument satisfait de la *Léda*. Nous ne savons trop pourquoi; mais nous avons au fond du cœur cette conviction secrète que, dans le « cabinet des nudités » de M. de Marigny, Natoire avait trouvé un rival et un vainqueur. Boucher s'était servi ce jour-là de son pinceau d'argent, et le rayonnement de sa claire peinture éteignait tous les tableaux voisins.

On voit, par la lettre du marquis de Marigny et par d'autres documents, que Natoire passait au XVIIIe siècle pour un peintre assez bien informé des élégances féminines, et qu'il possédait même un don alors très prisé, le sentiment des attitudes et des carnations voluptueuses. On ne constate pas sans surprise que cette appréciation était celle de Voltaire. Au mois de juin 1757, le philosophe écrivait à Mme de Fontaine : « Votre idée de faire peindre de belles nudités d'après Natoire et Boucher pour ragaillardir ma vieillesse est d'une âme compatissante. » Le mot est curieux, mais il montre une fois de plus que, comme critique d'art, Voltaire n'est pas impeccable. Mettre Natoire et Boucher sur la même ligne, c'est faire paraître trop d'indifférence pour la justice et perdre la notion des valeurs relatives. Imaginer que le premier de ces peintres est un artiste aux inventions émoustillantes, c'est trop oublier qu'il y a toujours de la froideur dans ses galanteries, avec une

1. Ce tableau se retrouve dans le catalogue de la collection de M. de Ménars vendue en 1782.

sorte de parfum fade. Natoire a fait de la nudité sans flamme et sans enthousiasme : le grand amoureux, c'est Boucher.

D'autres ambitions consolaient l'innocent Natoire. Il se croyait appelé aux choses solennelles et volontiers il prenait le ton héroïque. Rome ne l'éclaira pas sur son insuffisance. En 1754, il travaillait avec un zèle naïf à la série de ses tableaux sur Marc-Antoine, long poème dont il avait montré la première page au Salon de 1741 et auquel il attachait une importance considérable. Il y revint à diverses reprises, mais il ne semble pas que le succès ait répondu à son rêve[1]. L'antiquité tourne à la mascarade sous le pinceau de Natoire. Était-il plus heureux dans la peinture religieuse? On peut en douter. En cette même année 1754, il peignit pour la chapelle de Noailles à Notre-Dame un tableau représentant *l'Apparition de l'ange aux saintes femmes*, après la résurrection du Christ. Cette peinture, envoyée de Rome, fut placée à la cathédrale « dans une bordure délicatement sculptée et dorée » que surmontait l'écusson du maréchal de Noailles. Elle y était encore à la fin du siècle, et nous ne savons trop quelles ont été ses destinées.

Il semble d'ailleurs que les œuvres expédiées à Paris par Natoire n'y obtinrent pas un succès sans mélange. De temps à autre, il recevait dans sa solitude de Rome comme un écho des observations aigres-douces qu'elles avaient suggérées. Son amour-propre en a-t-il ressenti quelque blessure? On serait tenté de le croire, lorsque l'on voit de quel ton l'artiste parle de ses juges. « La peinture, écrit-il, le 5 novembre 1755, a toujours des mauvais quarts d'heure. Quand on vient à broncher, la critique, peu indulgente et fort souvent outrée, sans égards, nous juge durement, et, au lieu de nous encourager, nous afflige[2]. » L'année suivante, il renouvelle les mêmes plaintes. Évidemment le vent commençait à changer.

A cette période de sa vie, Natoire aurait eu besoin du coup de fouet que donne l'applaudissement. Il s'était engagé, un peu follement peut-être, dans une grande entreprise : il peignait la fresque de Saint-Louis-des-Français. Il écrit le 14 avril 1756 : « Mon ouvrage de Saint-Louis s'avance : je suis dans la peinture à fresque jusqu'au cou... J'ay finy le grand carton avec assez de succès : il a trente-trois pieds de proportion. » Avant l'hiver de 1757, ce vaste morceau était terminé. Natoire, habitué à être satisfait de lui-même, paraît alors

1. Indépendamment de l'*Entrée de Marc-Antoine à Éphèse* exposée en 1741, on a vu successivement au Salon du Louvre, en 1755, le *Repas donné par Cléopâtre à Marc-Antoine* et, en 1757, l'*Arrivée de Cléopâtre à Tarse*.

2. Lecoy de La Marche, l'*Académie de France à Rome*, p. 269.

avoir eu une inquiétude qui l'honore. Dans une lettre qu'il adresse le 22 février à Antoine Duchesne, il parle assez modestement de sa fresque, *la Mort de saint Louis*. « J'ay voulu, une fois avant mourir, tâter de cette sorte de peinture, que nous négligeons un peu trop en France. Si j'avois eu la pratique que ces sortes d'ouvrages demandent, j'aurois mieux réussi. » Mais qui donc peignait à fresque à cette époque? Ce grand art était oublié, et les Romains ne se montrèrent pas mécontents de la tentative de Natoire[1].

Son succès fit cependant peu de bruit. A Paris, Natoire commençait à n'être plus qu'un souvenir tous les jours plus lointain, car c'est en 1757 qu'il exposa pour la dernière fois; mais à Rome il conservait une certaine attitude. L'Académie et son directeur gardaient encore du prestige. « Notre cour, écrivait Mme du Boccage en 1758, a la gloire d'être la seule qui renouvelle sans cesse ici douze élèves en peinture, architecture et sculpture. M. Natoire, estimé par ses talens et ses mœurs, en est actuellement le chef. Cet établissement nous a donné des Apelles, des Phidias et promet des Vitruves[2] » : Natoire ne collabora que d'une façon très légère à l'éclosion de tous ces génies : il vit se succéder à l'Académie plusieurs générations d'élèves, et parmi ceux-là un bon nombre des maîtres qui, vers la fin du règne de Louis XV, inaugurèrent un art nouveau, ou du moins un art assagi et calmé. On reproche à Natoire de n'avoir pas eu un très grand souci du progrès intellectuel des pensionnaires. Ces jeunes gens, comme l'a plus tard raconté Lagrenée l'aîné, demandaient des livres « pour y chercher des sujets ». Il n'y avait pas un volume dans la maison. « J'en parlay à M. Natoire, qui ne m'écouta pas[3]. » L'Académie possédait des moulages des bas-reliefs de la colonne Trajane; mais ces plâtres étaient inutilement conservés dans la villa de Natoire, et c'est là qu'on les retrouva après sa mort. Et le bon homme se faisait vieux, et déjà il travaillait d'une main moins active. On voit par une lettre écrite à Duchesne en 1760 qu'il avait pris des habitudes romaines et qu'il ne désirait point revenir à Paris; peu à peu ses correspondances devinrent plus rares, et sa vieillesse, somnolente et lassée, ne fut pas sans connaître quelques ennuis.

Nous avons vu jadis dans la collection de M. Duclos un tableau de Natoire qui, daté de 1767, dit assez bien les mélancolies du déclin. Il représente *Angélique et Médor*, et nous ne croyons pas qu'il ait été gravé. C'est la pein-

1. Ce travail valut à Natoire un émolument de mille scudi. L'ordre de paiement (4 septembre 1755) a été publié par M. Eugène Müntz, *Nouvelles Archives de l'art français*, 1876, p. 377.
2. *Lettres de Mme du Boccage*. Dresde, 1771, p. 304.
3. Voir la lettre de Lagrenée (8 mai 1782). Lecoy de La Marche, *l'Académie de France*, p. 331.

ture d'un homme attristé, ou du moins guéri du sourire. Le coloris est terne, l'exécution sent la fatigue, Natoire se souvient à peine qu'il a cru dans sa jeunesse à la séduction des tons roses. Et en effet le directeur était tourmenté et il avait sur les bras une fâcheuse affaire.

Dès son arrivée à Rome, Natoire s'était montré fort attentif à se conformer à l'étiquette du pays et à complaire à la cour romaine. Il s'agissait de vivre en bon voisin avec le curé de la paroisse. Une certaine dévotion, réelle ou apparente, était de rigueur, non seulement pour lui, mais pour les jeunes gens entretenus à l'Académie. Natoire voulait qu'on fît régulièrement ses pâques. Cette exigence déplut à quelques-uns, et il était bien difficile en effet que, même en leur solitude lointaine, ces têtes ardentes ne fussent pas troublées par les incrédulités qui venaient de Paris. Dès 1753, une première résistance se produisit. Un jeune architecte, Louis Clérisseau, invité à se mettre en règle et à se munir d'un certificat de communion pascale, protesta avec énergie, et comme il était peu maître de lui il s'emporta et laissa échapper des paroles malsonnantes. Clérisseau dut être exclu de l'Académie. « Nous sommes bien heureux d'en être débarrassés, écrivait Natoire, car il étoit capable d'entretenir l'indocilité et la zizanie. Ce garçon a été gâté... par des ouvrages qu'il a faits pour des Anglois, de ses dessins de ruines : cela luy a procuré quelques sequins, et il se croit en état de se passer de tout. »

Le même esprit de révolte se manifesta en 1767 à propos d'une exigence analogue. Un autre architecte, Adrien Mouton, refusa de faire ses pâques. Natoire, obéissant vraisemblablement à des ordres venus de Paris, expulsa le récalcitrant. Le sculpteur Claude Monot s'était associé à Mouton dans ses résistances : il fut également congédié. Telle fut l'origine d'une affaire qui dégénéra bientôt en procès et qui fit rire les moqueurs aux dépens du pauvre Natoire. On parla bien vite de ses dévotions excessives, et comme on avait alors un certain goût pour l'indiscipline, on s'intéressa au jeune architecte Mouton. Celui-ci aimait la bataille : il alla trouver les gens de loi et fit rédiger un copieux mémoire (1768) qui est conservé parmi les manuscrits de la Bibliothèque nationale. L'instance fut portée au Châtelet qui, au printemps de 1770, finit par condamner Natoire à payer à Mouton une indemnité de 20,000 livres. Informé de l'issue du procès, le malheureux directeur poussa un cri de désespoir. Il avoue, dans une lettre du 4 avril, qu'il ne sait plus à quoi s'en tenir, et qu'une pareille décision lui fait perdre la tête. Il proteste avec amertume contre la perversité du siècle. « Il est aisé, dit-il, de s'apercevoir que c'est une pure cabale conduite par l'esprit d'indépen-

dance. » Et pendant ce temps les gazetiers, heureux de cette bonne aubaine, étaient dans la joie de leur âme.

A dater de cette aventure, il se fait dans la biographie de Natoire un certain silence. Louis XV allait mourir, et bientôt le décor devait changer. Lorsque, en 1774, le comte d'Angiviller est nommé directeur des bâtiments du roi, Natoire lui envoie ses compliments du ton soumis d'un fonctionnaire qui désire ne pas perdre sa place. Sa lettre venait fort à propos, car on était précisément occupé à Paris à se demander s'il ne convenait point de lui donner un successeur. Le coup ne se fit pas attendre. Le comte d'Angiviller nomma d'abord un intérimaire, Noël Hallé; puis il confia la fonction à Vien qui était, beaucoup mieux que Natoire, dans l'esprit du temps et qui rêvait de grandes réformes. Vien arriva à Rome en 1775. Froissé dans son amour-propre, et triste comme si le monde allait finir, Natoire n'avait pas attendu le nouveau titulaire. Il s'était retiré à Castel-Gandolfo, et dans sa retraite il maudissait l'injustice des hommes. Un autre malheur l'atteignit bientôt : le 16 juillet 1776, il perdit la fidèle compagne de sa vie, sa sœur Jeanne, et l'échafaudage de ses rêves s'écroulant tout à coup, il fut obligé — douloureuse occupation pour un septuagénaire — de refaire son testament. Il vécut encore une année et il s'éteignit le 29 août 1777, dans sa solitude de Castel-Gandolfo.

Depuis longtemps, Natoire avait cessé d'être à la mode. On l'oubliait. La nouvelle de sa mort mit plusieurs mois à parvenir à Paris. C'est seulement le 13 décembre que l'auteur des *Mémoires secrets* annonce, sans trop de mélancolie d'ailleurs, la perte que l'art français vient de faire. « On n'a su que depuis peu la mort de M. Natoire, ancien directeur de l'École de Rome, élève de Lemoyne et rival de Boucher.... On lui a reproché d'être plus exact sur le papier que sur la toile. Ses défenseurs citent, au contraire, un *Saint Sébastien*, au moment qu'un ange retire une flèche de son corps, et ils assurent que ce maître a quelquefois peint, dessiné et colorié comme le Guide. Il était dévot et fort attaché aux jésuites. »

Une nécrologie improvisée au courant de la plume par un nouvelliste qui ne sait pas toujours bien les choses dont il parle doit nécessairement contenir quelques inexactitudes. Prétendre que Natoire a été plus correct comme dessinateur que comme peintre, c'est montrer qu'on ne l'a pas étudié de très près. Son crayon ne vaut ni plus ni moins que son pinceau. Ici et là, c'est le même goût pour les formes peu écrites et presque coulantes, le même culte pour les élégances molles et sans caractère. Natoire parlait beaucoup du dessin. Il avait plusieurs statues

antiques, et il introduisait le portrait de Raphaël dans une allégorie qu'il peignit pour M. de Jullienne et dans laquelle la Peinture était formellement invitée à prendre conseil du maître souverain. Mais dès qu'il se retrouvait devant une feuille



ÉTUDE DE FEMME ASSISE

(Collection de M. de Goncourt.)

de papier, Natoire oubliait toutes ses belles théories. Son talent comme dessinateur s'exprime bien dans le croquis que nous reproduisons, l'étude de femme, assise et imparfaitement vêtue, qui appartient à M. de Goncourt. L'accent est faible. C'est le « petit goût de mode » dont un critique a parlé, et une facilité peu scrupuleuse qui n'a pas, pour le modèle sacré, la nature, tous les respects qui lui sont dus.

On voit qu'à propos du style de Natoire et de sa manière de dessiner nous osons penser autrement que Nicolas Vleughels, qui admirait si fort les premiers essais de son crayon, autrement que l'abbé Leblanc, dont la complaisance avait salué dans l'auteur de la *Fête de Bacchus* un successeur de Poussin. Le caractère du dessin de Natoire nous paraît être l'indécision et une sorte d'indifférence. Artiste incomplet, esprit resté à l'état d'ébauche, il a comme un caprice mou qui ne parvient jamais à devenir une volonté. La nature met sous ses yeux des formes curieusement dessinées et il ne s'y intéresse qu'à demi. Il ne lui importe guère de savoir comment les choses sont faites, et quand il essaie d'en rendre l'aspect optique il se contente d'un à-peu-près; il respecte à peine les apparences. Pas la moindre trace de passion chez le calme Natoire.

Et ici l'art ressemble à l'homme. Devant une œuvre si faiblement écrite, il est impossible de ne pas penser au portrait élégant, mais doucereux, dans lequel l'académicien Lundberg nous a laissé l'image de son collègue. Nous voulons parler du pastel du Louvre. Quand il posa devant le portraitiste, Natoire avait plus de quarante ans, et il a la jeunesse sans accent d'un grand écolier dont la physionomie, agréablement fade, ne fait aucune promesse. Ce beau garçon est sans éloquence et sans flamme. Dans un temps où le masque humain est si facilement spirituel, le visage de Natoire reste muet.

L'auteur des *Mémoires secrets* se méprend donc étrangement lorsque, répétant ce qu'il a entendu dire, il essaie de faire passer Natoire pour un dessinateur. Il eût été mieux avisé en voyant en lui un coloriste commencé, un peintre modéré, médiocrement nouveau, mais attentif à la musique des tons. A l'origine, quand il revenait d'Italie, Natoire eut quelque courage. Dans l'*Histoire de Psyché,* qui restera son chef-d'œuvre, et aussi dans les *Muses* de l'ancien cabinet des médailles, la préoccupation de la couleur est évidente : les carnations sont chaleureuses et ambrées; si la palette n'est pas très riche, elle a du moins, comme un bouquet, des notes brillantes et inégales. Natoire croyait encore aux différences. Il se rattachait alors à l'école de Pierre de Cortone et de Benedetto Luti. Mais il changea bientôt de principe, et c'est dans l'effacement qu'il chercha l'unité.

Quant à assurer que Natoire a peint quelquefois à la façon du Guide, c'est se permettre une assertion paradoxale bien faite pour surprendre le lecteur. Et pourtant, comme un élément de vérité se mêle souvent à l'à-peu-près des jugements les plus frivoles, on croit deviner ce que le chroniqueur de 1777 a voulu dire. Il s'est rappelé sans doute que, vers la fin de sa vie, le maître bolo-

nais eut une manière décolorée et blanchissante. L'aventure de Natoire est presque pareille : lui aussi, il s'est éteint dans les pâleurs. Ici la réalité est entrevue et la question se précise, car si jamais Natoire a eu un semblant de charme, il l'a dû d'abord à l'emploi de quelques nuances fleuries et plus tard au choix de certaines colorations claires. Mais l'énergie lui manqua toujours, et toujours, dans sa recherche des harmonies agréables, il modéra le ton local, il en abaissa la puissance. Natoire n'a jamais été qu'un Lemoyne adouci et atténué : il a semé dans des blancheurs fades et mélangées parfois d'un peu de jaune les pétales des roses qu'il avait cueillies au jardin de son maître.





III

LA JEUNESSE DE FRANÇOIS BOUCHER



Un écrivain qui se prenait sans doute pour un moraliste, Gault de Saint-Germain, a bien voulu nous prémunir contre les dangers de toute sorte que l'œuvre de Boucher peut faire courir à notre innocence. C'est un sentiment charitable dont il faut lui tenir compte. Malheureusement, l'auteur des *Trois Siècles de la peinture en France* était faiblement informé des belles questions auxquelles il a consacré tant de pages, et il a trop oublié que la vertu devient désagréable quand elle ressemble à l'injustice. Gault de Saint-Germain ne s'est pas contenté de parler de Boucher avec cette passion ignorante qui donne tant de piquant aux opinions des critiques de 1808 : il a cru opportun de nous faire un peu de morale. Après avoir constaté avec son élégance ordinaire que les compositions de Boucher, si prisées jadis, sont reléguées « dans les galetas de la brocante », il déclare pontificalement que « cet homme, original dans son esprit de dépravation, semble n'avoir aiguisé son crayon ou broyé ses couleurs que pour charmer les yeux du vice ».

Il est toujours bon d'être averti. On nous fait savoir que si, pendant sa longue carrière, Boucher a passé dix heures par jour assis devant son chevalet de peintre ou devant sa table de dessinateur, c'est uniquement pour complaire à quelques libertins et à quelques femmes de mœurs incertaines. Et nous-même si, plus d'un siècle après la mort de Boucher, nous avons la curiosité d'étudier son œuvre, d'en préciser le caractère et de prendre à cette recherche un plaisir qui n'est pas d'ailleurs sans mélange, que sommes-nous, sinon un de ces dépravés dont le « ci-devant pensionnaire du roi de Pologne » a si bien dit les instincts vicieux et l'âme basse? Gault de Saint-Germain nous a jugé et condamné par avance. Et pourtant une aussi sotte menace n'est pas pour nous arrêter dans notre travail d'historien. L'art n'a rien de commun avec cette morale maladive qui dégénère en niaiserie. En sa qualité de pinacographe assermenté et de peintre sans clientèle, Gault de Saint-Germain avait parfaitement le droit de ne pas aimer la peinture; mais nous, nous l'aimons, et rien ne nous empêchera d'écrire en toute sincérité de conscience un chapitre de biographie et de critique.

Infiniment plus grave est le sentiment des nobles esprits qui, amoureux du grand art et de ses grâces austères, parlent au nom de l'idéal et nous supplient de ne pas faire injure aux vrais maîtres. Sur ce terrain, Boucher est vaincu : il n'y a point à le défendre. S'il s'agissait de glorifier le peintre de Mme de Pompadour et de le donner comme un modèle, nous abandonnerions volontiers la tâche à une plume plus convaincue ou plus complaisante. Léonard de Vinci doit être respecté, et Corrège, et Véronèse, et Rembrandt lui-même, et tous ceux qui ont cherché la beauté des formes pures, le tressaillement de la vie dans la lumière, l'harmonieuse splendeur des colorations savantes ou le mystérieux accord de la pensée humaine avec les transparences de l'ombre éclairée. La comparaison, ici, serait impertinente et presque criminelle. Mis en présence de pareils maîtres, de ces génies tendres ou fiers qui nous consolent et qui nous guident, Boucher n'est plus qu'un écolier vulgaire, une de ces apparitions artificielles qui s'effacent avec le grand jour. A côté de la vérité éternelle, la séduisante chimère d'un moment tient peu de place. Pour un galant homme qui sort, ébloui et plein de rêve, de la galerie des Offices, du Vatican, du musée de Madrid ou du Louvre, le malheureux Boucher existe à peine.

Mais il existe pour l'histoire, et, nous l'avons dit au début de ce livre, c'est bien ainsi que la question doit être posée. Notre ignorance a une très grande qualité : elle veut savoir. Elle entend dire que Boucher a été,

au XVIIIe siècle, un véritable personnage, que l'Europe entière a cru en lui, qu'elle l'a considéré comme une des forces caractéristiques du temps, qu'il a été, pour parler avec Emerson, un *representative man*. La curiosité historique demande si ces choses sont vraies, et comment elles ont pu se produire, et s'il n'avait véritablement aucun esprit ou aucune élégance, ce peintre singulier qui, depuis la Régence jusqu'aux dernières années du règne de Louis XV, est resté une des passions les plus constantes de ce demi-siècle, que la France moderne aurait mauvaise grâce à trouver absurde, puisqu'elle en est sortie. Toutes ces questions sont légitimes. Nous essaierons d'y répondre, et, pour y parvenir, nous étudierons de très près l'homme et l'artiste.

François Boucher est né à Paris, le 29 septembre 1703. Quatre jours après, il fut baptisé à Saint-Jean-en-Grève. Il était fils de Nicolas Boucher, maître peintre. Il eut pour parrain un huissier aux requêtes du Palais; la fille d'un procureur au Châtelet fut sa marraine. Lorsque, cinq ans auparavant, Nicolas Boucher s'était marié, il avait pris sur les registres de sa paroisse le titre de « dessignateur ». Ne fut-il qu'un peintre d'enseignes, un faiseur d'étiquettes pour les boutiquiers du voisinage? On ne sait. Le père de Boucher vivait sur les confins de l'art : il trouva bon que son fils s'aventurât en ce beau domaine. Il avait pour ami un graveur, François Cars, qui fut le père de l'habile artiste connu par ses intelligentes reproductions des œuvres de Lemoyne. Mariette, qui a su tant de choses sur les ouvriers du burin et de la pointe, nous apprend que Cars l'ancien « faisoit le commerce de thèses ». On se rappelle qu'en ce temps-là les thèses sont de grandes pancartes décorées d'une vignette allégorique ou d'un portrait et enrichies de pompeuses fioritures. Des peintres habiles ne dédaignaient pas de fournir des modèles. C'étaient des dessins plus ou moins arrêtés, quelquefois des grisailles, comme celle que François Lemoyne peignit pour l'abbé de Ventadour. Les graveurs de thèses comptaient parmi les artistes.

C'est dans cette maison que Boucher fit ses premières armes : c'est là qu'il se lia avec Laurent Cars qui, si l'on adopte la date donnée par Mariette, l'avait précédé de quatre ans dans la vie. Le maître du logis, François Cars, faisait travailler les deux jeunes gens aux besognes de son métier. Il avait reconnu chez Boucher une imagination brillante, et, utilisant un zèle qui devait être si heureux, il l'employait à composer des dessins « pour les planches qu'il faisoit graver ensuite ». François Cars lui donnait le logement, la table et aussi 60 livres par mois, ce que — dit Mariette — Boucher « estimoit alors

être une fortune ». Il était fort jeune à cette époque, ayant été, dès sa première enfance, d'une précocité qui charmait son maître. Mariette ajoute que Boucher dessina, en 1721, une série de vingt-six croquis, qui figurent en effet dans le catalogue de la vente du savant amateur et qui avaient été faits pour illustrer une nouvelle édition de l'*Histoire de France* du P. Daniel. C'est l'édition qui parut en 1722. Il ne faut pas chercher le sentiment historique dans ces dessins de Boucher : les costumes sont d'une inexactitude qui autorise le sourire. Un seul point nous touche : à dix-huit ans, Boucher est déjà un faiseur d'images.

Tout en composant des vignettes chez François Cars et en s'essayant à la gravure avec son fils, Boucher songeait à devenir peintre. On ne sait trop comment il connut Lemoyne; mais il est certain qu'il fut son élève. Il appartint, comme Natoire, à l'atelier particulier et même à la première série des disciples intimes, puisque ce n'est qu'en 1727 que l'Académie confia à Lemoyne les fonctions d'adjoint à professeur. On lit dans les notes de Mariette que, pour des raisons qui n'ont point été dites, mais qu'il ne serait peut-être pas impossible de deviner, Boucher n'aimait pas à s'avouer l'élève de l'auteur du plafond de Versailles. Sans doute — et c'est là de sa part une ambition un peu petite — il aurait voulu persuader à ses contemporains qu'il avait grandi seul dans l'art et que son éclosion avait été spontanée. Mais qui pourrait croire à un pareil miracle ?

Les observations de Mariette sont ici fort curieuses. On s'aperçoit que les confidences qui lui furent faites par Boucher, et cette espèce de désaveu de filiation, surprirent beaucoup l'honnête critique. Il y revient deux fois. « M. Boucher, écrit-il d'abord, m'assure qu'il n'a pas demeuré plus de trois mois chez M. Lemoyne. De qui est-il donc le disciple ?.. » Le même étonnement se manifeste dans un autre passage : « Boucher m'a dit en 1767... que, quoiqu'il fût vrai qu'il eût étudié sous Lemoyne, il n'avoit pas profité beaucoup sous un maître qui prenoit fort peu de soin de ses élèves et chez lequel il n'avoit pas demeuré fort longtemps. Sur ce pied-là, il devroit tout à lui-même, et il est vrai que Boucher est né peintre : il en est peu qui le surpassent en facilité. On peut dire qu'il est né le pinceau à la main. »

Ce dernier mot est tout à fait juste; mais Boucher avait beau dire, il ne devait pas tout à son propre génie. On est toujours fils de quelqu'un, dit le personnage comique. Ici les pièces sont sous nos yeux et parlent avec l'autorité de l'évidence. Pour la gamme des colorations, pour le sentiment des physionomies,

pour les coquetteries souvent mesquines du type féminin, Boucher, en ses premières œuvres, est l'indiscutable élève de Lemoyne. Au début, son idéal se confond avec celui du maître qu'il a plus tard renié, et la ressemblance du résultat est parfois si grande, que quelques-uns ont pu s'y laisser prendre.

Un seul exemple suffira. Les habiles gens qui, au XVIIIe siècle, dressaient les catalogues des ventes fameuses, ont eu à diverses reprises l'occasion de constater que Boucher, au temps de sa jeunesse, suit de très près le style de Lemoyne. Il y avait chez Randon de Boisset un précieux tableau dans lequel, empruntant à la fois à son maître son inspiration et sa méthode, Boucher avait peint *Hercule et Omphale,* avec deux amours, tenant l'un une quenouille, l'autre une peau de lion. Pierre Rémy, le rédacteur du catalogue, ne manque pas de faire observer que « ce tableau est dans le style de François Lemoyne », et il ajoute : « Le coloris et la touche sont admirables[1]. » La période d'imitation dura même plusieurs années. Boucher a pu ne rester que quelques mois chez Lemoyne; mais il apprit beaucoup de choses en peu de temps, et il n'oublia rien.

Il était tout à fait sous l'influence de son maître, lorsqu'il remporta le premier prix de peinture au concours académique de 1723. Son tableau, qu'il serait bien curieux de retrouver, représentait *Évilmerodach, fils de Nabuchodonosor, délivrant Joachim,* motif furieusement archaïque et qui ne faisait guère prévoir les galanteries de l'avenir. Malgré son succès, Boucher fut traité comme l'avait été Lemoyne : je veux dire qu'il ne fut pas envoyé à Rome. Il demeura à Paris, et, suivant l'usage, il débuta à l'Exposition de la place Dauphine. C'était en 1725. On sait qu'il n'est pas resté de catalogues de ces Salons d'un jour que les jeunes artistes organisaient librement et que les amateurs ne manquaient cependant pas de visiter, car ces Expositions étaient intéressantes comme une espérance. Boucher avait envoyé plusieurs petits tableaux, mais nous serions fort empêché d'en parler avec détail, puisque les contemporains ne nous ont laissé aucune information sur cet épisode de sa vie.

C'est aussi à cette époque ou peu s'en faut que Boucher se révéla comme graveur. Il eut à son début une chance heureuse, celle de commencer par reproduire les œuvres d'un maître qui, pour les choses de l'esprit et de l'élégance, abondait en leçons charmantes. Watteau était mort en 1721, et de même qu'on essaie de se consoler de la perte d'un ami en parlant de lui, de même les admirateurs du peintre des perspectives élyséennes, préoccupés du désir de

1. *Catalogue du cabinet de feu M. Randon de Boisset,* 1777 (n° 192). Ce tableau fut vendu 3,840 livres.

raviver pour les mémoires oublieuses le souvenir du maître disparu, se mirent à rechercher ses moindres œuvres et entreprirent de les faire graver. Un des plus ardents à cette pieuse tâche fut M. de Jullienne. Il avait si bien connu Watteau, il possédait de sa main de si fines peintures, de si spirituels crayonnages! Ces exquises fantaisies méritaient qu'on les conservât. De là est né le recueil publié par les soins de M. de Jullienne, l'*Œuvre d'Antoine Watteau, gravé d'après ses tableaux et dessins originaux tirés du cabinet du Roy et des plus curieux de l'Europe*[1].

Boucher se trouva associé à cette grande entreprise. Mariette nous donne ici des détails qu'il faut reproduire. « Il ne tarda pas à faire connoissance avec M. de Jullienne qui, voulant faire graver les dessins de Watteau, en distribua plusieurs à Boucher, qui s'en acquitta parfaitement bien. Sa pointe légère et spirituelle sembloit faite pour ce travail. M. de Jullienne lui donnoit 24 livres par jour, et tous deux étoient contents, car Boucher étoit fort expéditif, et la gravure n'étoit pour lui qu'un jeu. »

Un jeu en effet. Comparé à Watteau, qui avait profondément étudié la mimique de ses personnages et dont le coup de crayon est toujours si magistral, Boucher n'est, en sa première manière, qu'un improvisateur frivole. Il se hâte et court sur la surface des choses. Mais l'esprit éveille l'esprit. Quand on examine les eaux-fortes, légères, blondes, à peine indiquées, que Boucher a faites d'après les croquis que lui prêtait M. de Jullienne, on voit qu'il a compris Watteau. Sa pointe se contente d'effleurer le cuivre, l'acide caresse la planche au lieu de la mordre, et l'estampe, où le trait subtil s'écrit presque sans ombre, reste brillante et claire, un peu maigre parfois, mais conçue dans le sentiment de l'œuvre originale. S'il en faut croire M. de Baudicour, Boucher n'a pas gravé moins de 125 pièces d'après Watteau.

C'était là un excellent apprentissage. En reproduisant les caprices du peintre de Valenciennes, Boucher apprenait à dessiner. Toute sa vie, il se souvint des leçons posthumes que lui avait données ce maître spirituel. Il garda du moins au bout de la plume ou du crayon une liberté d'allure, un air d'aisance qui rappellent ses premières études. On croit retrouver quelques restes de cette manière dans certains croquis où l'artiste a mis en scène des enfants jouant au milieu de paysages et aussi dans le *Paysan passant l'eau,* dont William Ryland nous a laissé une estampe et qui montre comment Boucher entendait la rusticité.

1. Ainsi que le raconte M. Clément de Ris, l'ouvrage ne fut présenté à l'Académie que dans la séance du 31 decembre 1739; mais les premières planches remontent à 1725. *Les Amateurs d'autrefois,* 1877.

ANDROMÈDE

Eau forte de Boucher terminée par Aveline



En fixant sur le cuivre les piquantes fantaisies de Watteau, Boucher n'apprit pas seulement à dessiner : il devint plus expert dans le maniement de l'eau-forte. Après avoir imité, il inventa, et, pour ne pas émietter dans les pages de



PAYSAN PASSANT L'EAU

ce récit une matière qui mériterait un coup d'œil d'ensemble, je dirai, dès à présent, que Boucher a toujours aimé la gravure, qu'il en a fait à toutes les époques de sa vie et que, d'après l'auteur du *Peintre graveur français continué,* il aurait reproduit à l'eau-forte quarante-quatre de ses propres compositions. C'est

un dénombrement qu'il n'est point aisé de contrôler, car plusieurs des planches de Boucher sont extrêmement rares, et il en est plusieurs que M. de Baudicour a dû inventorier de confiance. Comme types des eaux-fortes de Boucher, il suffira de rappeler la *Tourterelle mise en cage, le Sommeil,* les *Figures chinoises,* et aussi l'*Andromède,* dont le cuivre fut terminé par Aveline. Cette pièce est d'ailleurs curieuse, en ce sens qu'elle montre bien que, lorsque l'artiste prétendait n'avoir rien appris chez Lemoyne, il se trompait. Dans le caractère de la jeune femme attachée au rocher, dans le paysage, dans le monstre chimérique, on retrouve les leçons du maître et son influence continuée.

Tout en faisant de l'eau-forte pour M. de Jullienne et pour lui-même, Boucher fournissait des dessins aux marchands d'images religieuses. On doit regretter qu'il n'ait pas gravé de sa propre main les motifs, d'ailleurs inégalement originaux, que lui dictait sa fantaisie. En ces premiers temps, Boucher fut quelquefois interprété d'une façon bien compromettante. Simon Vallée, Louis Jacob, Brion nous donnent une pauvre idée du dessinateur dans la série de planches qu'ils publièrent en 1726, et qui représentent le Christ, la Vierge et les apôtres. Nous aimons à croire que les crayons de Boucher avaient plus d'accent. Il a dû être trahi par ses traducteurs. Ces gravures enfantines ne sont que de vulgaires images de dévotion.

Cependant un artiste tel que Boucher ne pouvait laisser passer sa jeunesse sans voir l'Italie. Il résolut de faire à ses frais ce voyage dont la dépense aurait dû, en bonne justice, rester à la charge de Louis XV, puisqu'il avait obtenu le prix de peinture à l'Académie royale. Nous ne voudrions cependant pas ici être trop affirmatif, car nous n'avons que des données très vagues sur la promenade de Boucher en Italie. Son premier biographe, Antoine Bret, qui lui a consacré une intéressante notice dans le *Nécrologe*[1], parle de ce voyage sans en déterminer la date. Cette date nous est fournie par Dandré-Bardon, auteur de la *Vie de Carle Vanloo*. L'historiographe raconte que Carle partit pour Rome en 1727 avec ses neveux Louis et François Vanloo et avec M. Boucher. Mais les détails restent rares. Les voyageurs étaient très jeunes; ils avaient les plus belles ardeurs du monde; ils oublièrent seulement de mettre dans leur bagage un peu de sérieux. On ne sait pas exactement dans quelle voie Boucher poussa ses études. L'art antique, quoi qu'en dise Bret, ne paraît pas l'avoir touché au cœur. Avant de partir, il avait dû causer de l'Italie avec Lemoyne, et il est vraisemblable que, passant après son maître dans les mêmes sentiers, préoccupé du même rêve, il s'arrêta de préférence devant les grandes machines de Pierre de Cortone et de

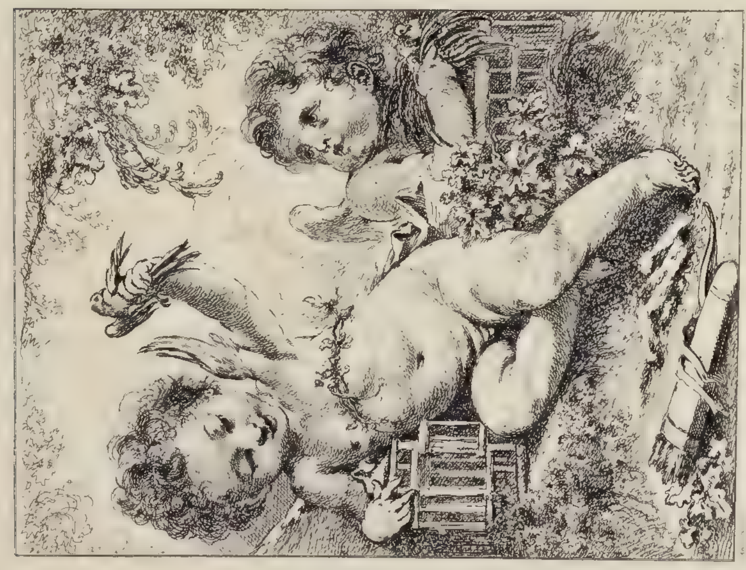
1. *Nécrologe des hommes célèbres,* année 1771, p. 35.

LA TOURTERELLE MISE EN CAGE

LE SOMMEIL

(Eaux-fortes de Boucher.)





Luca Giordano. Il semble également probable que Boucher a dû regarder les tableaux de Benedetto Castiglione, le virtuose génois qui a peint avec tant d'entrain des pastorales, des troupeaux en marche, des caravanes remuantes, et même des sujets de sainteté dans lesquels il a toujours trouvé moyen d'introduire des animaux. On reconnaît çà et là dans les bergeries du maître français des moutons qui semblent avoir brouté l'herbe des prairies artificielles de Benedetto.

Quant aux peintres contemporains qui, vers la fin de 1727, emplissaient Rome de leur indiscrète renommée, c'étaient ceux-là même que Lemoyne avait pu entrevoir trois ans avant. Nous les connaissons. Il suffit de rappeler le nom du maniériste Sébastiano Conca, dont la réputation montait alors aux étoiles. Il y a chez Conca des gaietés de ton qui durent impressionner Boucher. Du reste, l'artiste parisien avait l'esprit vif et la curiosité du regard. S'il étudiait peu les statues au geste sévère, il voyait bien les peintures, et il faisait la différence entre les manières. Lorsque, plus tard, il acheta des tableaux et en fit acheter à ses amis, il montra qu'il n'était pas un trop médiocre connaisseur.

Le directeur de l'Académie de France à Rome, Nicolas Vleughels, nous donne des nouvelles de Boucher dans une lettre du 3 juin 1728. Il annonce au duc d'Antin l'arrivée des trois Vanloo. Visiblement les jeunes voyageurs ne s'étaient pas pressés; partis de Paris l'année précédente, ils avaient vu tout à leur aise l'Italie du nord. Vleughels raconte qu'il a logé les Vanloo à l'Académie, et il ajoute ces lignes curieuses : « Il y a encore un nommé Boucher, garçon simple et de beaucoup de mérite. Presque hors de la maison, il y avoit un petit trou de chambre : je l'ay encore fourré là. Il est vrai que ce n'est qu'un trou, mais il est à couvert. Cela fait bien qu'on voye dans l'Académie une si belle jeunesse qui, je l'espère, se fera estimer ici comme ont fait les autres[1]. » Vleughels ne se doutait guère que le garçon qu'il « fourrait dans un trou » serait un jour le premier peintre du roi.

Boucher retrouva au palazzo Mancini son camarade Natoire, qui allait bientôt rentrer en France, et Jeaurat, et Bouchardon, et quelques autres académiciens de l'avenir. Quel emploi fit-il de ses heures? On ne sait trop. Son compagnon de voyage, Carle Vanloo, étonnait Rome par son zèle : il peignait des plafonds dans les églises, il remportait des prix à Saint-Luc, il faisait parler de lui. Boucher paraît avoir mené une vie moins bruyante. Il travaille secrètement, il se promène, il est amoureux peut-être. Et en effet, lorsqu'on étudie son œuvre, on y trouve très peu de souvenirs italiens. Edme Jeaurat a gravé en 1734 une *Paysanne des environs de Ferrare*. C'est une image sans caractère. Quand Bou-

1. Lecoy de La Marche, *l'Académie de France à Rome*, p. 195.

cher a dessiné d'après l'antique, il s'est amusé à mouvementer le marbre. Une estampe de Louis Desplaces reproduit l'*Hermaphrodite,* arrangée par Boucher. Et qu'a-t-il cherché dans cette traduction modernisée? Le charme féminin, le frémissement de la chair.

Occupé de travaux qui sont restés inconnus, Boucher prolongea pendant plus de trois ans son séjour en Italie. Il ne revint à Paris qu'en 1731. Il avait grandi dans le silence, il reparut armé pour le combat; il allait connaître le triomphe. Pour parler librement au public, il fallait entrer dans la corporation des artistes privilégiés. Boucher y parvint aisément. Le 24 novembre 1731, il fut agréé à l'Académie royale et bientôt après il commença à faire du bruit dans le monde.





IV

BOUCHER A L'ACADÉMIE



Il faudrait noter ici avec une certaine précision le caractère du talent de Boucher et la qualité de son idéal à l'heure où, comme il venait d'avoir vingt-huit ans, il fut agréé à l'Académie et commença à se faire une petite place dans l'art. On n'a peut-être pas assez remarqué que, malgré l'unité apparente de son œuvre et de sa vie, Boucher n'a pas toujours été invariable dans son caprice. Le droit de changer insensiblement de méthode n'est point le privilège exclusif des grands maîtres. Vivre, c'est se modifier, et la loi est pareille pour tous. Raphaël a eu trois manières. Boucher aussi. Et c'est même la seule ressemblance qu'il ait avec l'auteur de *l'École d'Athènes*. S'il n'a guère varié dans le choix de ses types, s'il a constamment montré une égale indifférence pour l'émotion et pour le drame, il a cependant changé peu à peu la gamme de ses colorations. Quand on étudie de près les créations de sa fantaisie, on croit y voir, comme dans celles des inventeurs glorieux, cette unité qui se transforme et se maintient, cet accent personnel qui se conserve en s'altérant. Boucher a subi le sort

commun. Il a toujours été le même homme : il n'est pas toujours resté le même peintre.

Qu'est-il au moment où il revient de Rome, à l'heure où l'Académie royale lui ouvre son vestibule? Pour répondre à cette question, il serait bon d'avoir sous les yeux quelques-unes des études qu'il a dû peindre en Italie. Ces documents nous manquent, de même que les petits tableaux qu'il avait exposés en 1725 à la place Dauphine et qui devaient cependant présenter un certain intérêt, puisqu'ils ont frappé l'attention du rédacteur du *Mercure*. La première manière de Boucher, manière assez faiblement caractérisée, semble s'exprimer assez bien dans une grande composition qui ne nous est connue que par une gravure de Brion, le *Mariage des enfants de Dieu avec les enfants des hommes*. Il y a dans cette scène des types, des gestes, des draperies qui prouvent que l'artiste n'avait pas regardé vainement les inventions de Pierre de Cortone. Il faudrait retrouver ce tableau, s'il existe encore.

Il reste cependant quelques peintures de Boucher qui disent clairement que, pendant cette période de début, il était, beaucoup plus qu'il ne voulait l'avouer, l'intelligent disciple de Lemoyne. On en trouverait la preuve dans un tableau que le Louvre possède, mais qu'il n'expose pas et qui est même relégué, contrairement à toute justice, dans une chambre à coucher du palais de Fontainebleau. Les visiteurs du palais ne sont point admis à étudier ce Boucher, que Villot a d'ailleurs exactement décrit dans son catalogue de l'École française. C'est vraisemblablement la première édition d'un motif dont le maître semble s'être préoccupé toute sa vie, *Vénus commandant à Vulcain des armes pour Énée*. La peinture est de 1732. Dès ce moment, l'artiste a déjà sous la main le personnel mythologique dont ce thème réclame l'emploi. Il n'ignore ni Vénus, qu'il peint tout à fait charmante, ni les Grâces qui l'accompagnent, ni le forgeron des armures divines, ni les Cyclopes qui travaillent avec lui le fer rougi dans la fournaise. Il dispose de tous les accessoires indiqués : le char de la déesse traîné par des cygnes, les colombes, le carquois et le reste. Mais, dans ses carnations chaudes, il se souvient toujours de Lemoyne et il n'a pas encore trouvé son coloris. Boucher hésite à déployer le drapeau rose.

Nous possédons, en petit nombre il est vrai, d'autres types de cette manière primitive. Au mois d'avril 1733, le *Mercure* annonce la mise en vente de deux gravures d'après des compositions de Boucher : la *Naissance* et la *Mort d'Adonis*. Ce sont les planches de Gérard Scotin et de Michel Aubert. Les deux peintures originales nous sont connues : elles étaient dans le cabinet de Lalive de Jully,

vendu en 1770. Le catalogue indique que ces tableaux sont « d'un coloris vigoureux », et ce n'est pas là une appréciation qui soit souvent provoquée par les œuvres de Boucher. Mais ici le sentiment de l'expert se trouve exact. Dans une Exposition organisée en 1860 au boulevard des Italiens, on a revu la *Naissance* et la *Mort d'Adonis*. Les plus fins connaisseurs les prenaient pour des Lemoyne. C'est sous ce nom que les tableaux allaient être enregistrés au catalogue, lorsqu'on se rappela les gravures de Scotin et d'Aubert. Grâce à ces estampes, grâce aussi aux initiales F. B inscrites sur un vase, Boucher est rentré dans son bien. Et le maître y est à peine reconnaissable : ces deux peintures sont d'une exécution robuste; on y sent l'insistance d'un pinceau qui s'applique; les bleus et les verts ont une certaine intensité : ce sont là des colorations exceptionnelles auxquelles l'artiste renoncera plus tard, et non sans effort.

Si Boucher est devenu célèbre, ce n'est pas à cette manière, presque énergique, qu'il a dû sa gloire. Nous le montrerons tout à l'heure. Mais l'examen de l'œuvre du peintre doit s'interrompre de temps à autre en raison de l'intérêt que présente le détail biographique. Le 21 avril 1733, Boucher fit une chose grave, une chose d'ailleurs qui importe à l'histoire de son talent : il se maria. Il épousa à Saint-Roch Marie-Jeanne Buzeau, la fille d'un honnête bourgeois de la rue des Fourreurs. C'était une petite Parisienne de dix-sept ans, car elle avait été baptisée le 9 janvier 1716. Nous avons dans l'acte de mariage les noms des témoins qui assistaient à la cérémonie : ce sont pour la plupart des gens de condition médiocre, peu mêlés au monde de l'art, excepté Nicolas Boucher, le père du peintre, et peut-être un musicien, Laurent Quénot.

Nous avons dit que le mariage de Boucher n'avait pas été sans influence sur le développement et sur les transformations de son idéal. On devine pourquoi. Marie-Jeanne Buzeau était jolie. Boucher en fit son modèle. Ce fait nous est révélé par Antoine Bret, l'auteur de la notice publiée dans le *Nécrologe* de 1771. « M. Boucher vit toujours la beauté et les grâces, plus difficiles à saisir qu'elle, se reproduire sous son pinceau en mille formes différentes. Nous ne pouvons laisser ignorer qu'ayant eu comme l'Albane le bonheur de se choisir une compagne qui pût sans cesse lui retracer l'idée de ces Grâces fugitives, il sut, comme ce grand homme, en faire le plus heureux usage pour son art. »

Ces mots sont intéressants. Boucher a eu sans doute plusieurs modèles, et nous aurons peut-être occasion de dire que toutes les femmes qui posèrent devant lui ne furent pas toujours des parangons de vertu; mais il est certain que les tableaux qu'il peignit pendant les premières années qui suivirent son mariage nous mettent

en présence de divinités ou de gardeuses de moutons dont le visage, très jeune, n'a pas l'air trop fripon. Dans ces figures juvéniles, l'accent individuel n'est pas très marqué, parce que Boucher fut toujours un incorrigible arrangeur; mais il reste cependant quelques peintures de cette époque, dans lesquelles on s'imagine reconnaître le sourire de M[me] Boucher. Ce type se reproduisit même assez longtemps; car, après avoir regardé amoureusement sa jeune femme, Boucher la sut bientôt par cœur, et le souvenir remplaça l'étude directe de la nature vivante.

Au lendemain de son mariage, Boucher reconnut la nécessité de se mettre en règle avec l'Académie. Pour un homme tel que lui, le modeste titre d'agréé ne pouvait suffire. Il devait, aux termes du règlement, faire son « morceau de réception ». Il peignit alors *Renaud et Armide*, et le 30 janvier 1734 il fut reçu dans la compagnie.

Ce tableau est au Louvre. Ce n'est point une merveille, mais l'œuvre dit une fois de plus que l'artiste obéit toujours aux courants contemporains. La composition, très conforme au goût du temps, n'est pas maladroitement conçue. Comme élément principal de son décor, Boucher a imaginé un péristyle circulaire devant lequel il a représenté Renaud couché aux pieds d'Armide. Elle est assise, tenant dans les plis de sa robe une moisson fleurie, et se contemplant dans un miroir que lui présente un Amour placé auprès d'elle. La tête est très jeune; elle diffère essentiellement du type que Boucher reproduira plus tard. C'est peut-être un portrait de Marie-Jeanne Buzeau. La couleur est assez particulière, sinon pour l'époque, du moins pour le maître. Elle est peu voyante, et elle multiplie les nuances bistrées et les bruns clairs. Presque pas de rose. Seulement, dans certaines accentuations de la forme, aux rondeurs des bras de Renaud, aux lignes tournantes des reins du petit Amour qui joue aux premiers plans, les chairs sont comme fouettées de ces touches rougeâtres qui vont devenir la marque du talent de Boucher et qui, d'ailleurs, sont déjà dans Lemoyne. Cette façon de peindre s'associe avec certaines délicatesses. Il y a dans le corps d'Armide des intentions de modelé : ses jambes nues sont d'une pâleur très fine. Le tableau n'est pas l'œuvre du premier venu.

Et pourtant, à ce moment de la vie de Boucher, on est tenté de se demander si l'artiste ne montre pas mieux l'originalité de sa manière dans ses dessins que dans ses peintures. Le jeune ménage paraît avoir eu besoin d'argent : Boucher a constamment le crayon à la main; il ne refuse aucun travail, il est toujours à la disposition des libraires et des marchands d'estampes. De là est née, à côté d'autres productions qu'on a le droit d'oublier, la précieuse série de ses illustrations pour

RENAUD ET ARMIDE

Musée du Louvre



les œuvres de Molière. On connaît ce livre qui fait honneur au XVIII[e] siècle. Cette édition du grand comique forme six volumes in-quarto (1734). Elle s'ouvre par un avertissement où nous lisons les lignes suivantes : « Les sieurs Oppenor, Boucher et Blondel ont donné les dessins, et les sieurs Cars et Joullain les ont gravés. » Indiquer les noms des trois dessinateurs employés par les libraires, c'est dire que la décoration du livre ne présente pas une harmonie parfaite. L'architecte Blondel a fourni la plupart des vignettes qui précèdent chaque comédie et les culs-de-lampe qui les terminent. Ces dessins ont un petit air vieillot, à la Bérain. Les lettres ornées de Gilles-Marie Oppenord sont dans le goût de la Régence et font supposer que l'auteur, décorateur de son métier, a dû connaître Gillot. Toute cette ornementation n'est déjà plus à la mode. La modernité du livre, son esprit, sa grâce sont dus en entier aux vignettes de Boucher, aux estampes tirées hors texte que son ami Laurent Cars a gravées et qui font vivre la principale scène de la comédie.

Pour illustrer Molière; Boucher a pris un parti héroïque : il supprime gaiement le XVII[e] siècle. Il paraît persuadé que l'auteur du *Misanthrope* est son contemporain, que Célimène est encore de ce monde et que Valère soupera demain avec lui. Il croit ou il feint de croire que le drame se joue avec les costumes à la dernière mode de 1734, dans des jardins qui ne sont pas ceux de Lenôtre, dans des salons dont Boffrand a décoré les murailles et où apparaissent les cadres chantournés, les glaces, les meubles, les garnitures de cuivre doré d'or moulu qui caractérisent le style Louis XV au temps des premières maîtresses, dix ans avant la présentation de M[me] de Pompadour à Versailles. Boucher a rajeuni Molière, comme si le poète n'avait pas la jeunesse éternelle et comme s'il avait besoin d'être remis au goût de la saison. Quelques planches, telles que celles qui ornent le *Prologue de Psyché* et *Mélicerte*, sont d'une mythologie amusante ou d'une rusticité dont la grâce follement coquette ne devait pas déplaire au vieux berger Fontenelle. Mais c'est surtout dans les scènes habillées à la moderne que triomphe la fantaisie de Boucher. *Le Sicilien, les Femmes savantes, l'Amour médecin, les Précieuses, Sganarelle, l'École des maris* font voir une charmante liberté d'allure, une gesticulation qui semble se souvenir de Watteau, et des élégances de costumes, des arrangements de coiffure, des frémissements d'étoffes soyeuses qui sont du dernier galant. Et la scène se passe, ici dans la rue d'une ville bâtie à l'italienne, là dans un parc dont on croit voir les verdures bleuissantes, ou dans des appartements qui, comme celui des *Précieuses ridicules*, ont des dessus de porte souriant dans la découpure de leur cadre rocaille, des meubles de chez Cressent, des bras

de lumière dont Meissonnier a fourni les modèles. Ces estampes de Boucher, si intéressantes par l'esprit, sont des documents authentiques pour l'histoire du costume, du mobilier et du décor. Quel est celui d'entre nous qui pourrait, sans



LE SICILIEN

profit et sans plaisir, étudier un instant ces images charmantes? Et puis, le dessin ne cache pas le texte : on lit sans le vouloir deux ou trois couplets du poète, et l'on a de la joie pour tout un jour.

Dans les illustrations du Molière de 1734, nous avons l'essai et le triomphe d'un genre que Boucher avait d'abord paru résolu à traiter franchement et

auquel il ne fut pas assez fidèle, la peinture des mœurs de son temps et de ses élégances. Si nous avions été de ses amis, nous lui aurions conseillé de s'attarder, plus qu'il ne l'a fait, à la représentation des scènes contemporaines.



L'ECOLE DES MARIS

Il aurait ainsi ajouté un personnage aux types de l'éternelle comédie, il aurait été l'historien malgré lui, le chroniqueur sans le savoir. Toutes les fois que Boucher s'est inspiré des spectacles qu'il avait sous les yeux, il a été intéressant : il a eu le charme et la leçon. Sans doute il a voulu laisser à Chardin et à Jeaurat la prose des scènes de la vie familière, le monde des petits

bourgeois, le débraillé pittoresque du menu peuple de la rue. Il avait le goût des femmes bien vêtues et plus encore de celles qui trouvaient dans la nudité une suffisante parure. Et cependant cet amoureux des bergères de l'Opéra et



LES FEMMES SAVANTES

des déesses déshabillées s'est complu parfois à la peinture des réalités de la vie quotidienne. Il y réussissait à souhait. Nous ne connaissons que par une gravure assez ordinaire, due au burin de Petit, le tableau intitulé *le Matin* et qui représente une jeune élégante à sa toilette, à l'heure solennelle où, assise devant son miroir, elle se demande si la petite mouche noire qu'elle tire

de sa boite doit être placée au coin de l'œil ou près des lèvres. Boucher avait peint dans le même sentiment de coquetterie *le Midi* et *le Soir*, figurés également par des femmes diversement occupées. *Le Magnifique*, qui a été gravé



L AMOUR MÉDECIN

par Larmessin, peut aussi être considéré comme une curieuse étude de la vie mondaine. Boucher a d'ailleurs fait quelques infidélités à la société élégante. En avril 1735, Aveline mettait en vente son estampe de *la Belle Cuisinière*. Javotte n'est pas seule auprès de son foyer. Un galant lui a pris la taille; elle se défend avec complaisance et les œufs qu'elle rapportait dans son tablier vont choir et se

briser sur le sol pittoresquement garni de bassins de cuivre, de fagots et de légumes entassés. Boucher aimait tant l'idylle qu'il l'a parfois placée jusque dans la cuisine.

Ces peintures de mœurs, ces églogues du monde familier passaient peut-



M. LICERTE

être alors pour des motifs assez frivoles, bien que les tableaux des maîtres hollandais fussent déjà à la mode. Boucher voulait devenir un personnage : il suivait son chemin dans la carrière académique, et ses dessins de costumes, sa *Belle Cuisinière* n'ont pas nui à son succès. Au printemps de 1735, la compagnie avait à pourvoir à l'élection de divers officiers. A ce propos, elle organisa entre ses

membres une sorte de concours, une Exposition intime. *Le Mercure* en a dit quelques mots. Boucher prit part à la fête avec l'ardeur d'un nouvel invité. Il montra à ses collègues les *Quatre Saisons;* on doit supposer que l'Académie



PROLOGUE DE PSYCHE

fut satisfaite. Le 2 juillet, Boucher était nommé adjoint à professeur, titre qu'il échangea deux ans après contre celui de professeur titulaire[1]. On croyait, en

1. Disons ici que Boucher a successivement occupé tous les grades à l'Académie royale. Professeur le 2 juillet 1737, il devint adjoint à recteur le 29 juillet 1752, recteur le 1er août 1761 et directeur le 23 août 1765. Aucun titre ne lui a manqué.

ces heures de critique indulgente, que Boucher pouvait enseigner. Cette grave fonction n'était pas tout à fait, comme on le verra plus tard, dans les aptitudes de son esprit. Il a cependant formé des élèves, car la fortune souriait à ses



LES PRÉCIEUSES RIDICULES

entreprises les moins vraisemblables et, parmi ceux qui ont suivi son exemple plutôt que ses conseils, on retrouve les noms de quelques gens d'esprit.

Quelle vie menait alors Boucher? Celle d'un homme qui a récemment épousé une femme séduisante, qui n'a aucune raison de lui déplaire et qui est obligé de travailler pour subvenir aux dépenses du ménage. Nous savons bien ce qu'on

a dit des mœurs de Boucher et des curiosités plus ou moins irrégulières qui ne lui permettaient pas toujours de passer toutes ses soirées à la maison. Antoine Bret l'a connu et il a le droit de nous faire des confidences. « Ce qui, écrit-il, ne peut



SGANARELLE

étonner faiblement dans M. Boucher, c'est que le goût vif qu'il eut toujours pour le plaisir ne l'empêcha pas d'être le plus abondant des peintres de son temps. Son imagination toujours active et son amour pour son art ne lui laissèrent jamais perdre un jour pour sa gloire[1]. » Le biographe ajoute que l'artiste

1. *Nécrologe des hommes célèbres*, 1771, p. 41.

était « né sensible » et l'on sait ce que ce mot veut dire dans le langage



LE MATIN

du XVIIIe siècle. Cette ardeur au plaisir, cette recherche des joies défendues, elles sont constatées partout, et nous n'entendons point les nier. Boucher n'était pas

essentiellement monogame. On est tenté de croire toutefois qu'il commença la



LA BELLE CUISINIERE

vie conjugale par un début assez sage et qu'il montra, pendant quelques années, une fidélité qui, dans les mœurs du temps, pouvait paraître suffisante. Une

certaine assiduité auprès de Marie-Jeanne Buzeau n'avait rien d'amer. Bientôt Boucher vit sourire et gambader autour de lui trois enfants qui, vaguement idéalisés, allaient devenir dans ses tableaux de petits amours ou des anges. Il eut d'abord une fille, Jeanne-Élisabeth-Victoire (24 mars 1735), puis un garçon, baptisé le 4 mai de l'année suivante sous les prénoms de Juste-Nathan; enfin, après un assez long entr'acte, une seconde fille, Marie-Émilie, vint, le 27 avril 1740, égayer encore la maison.

Nous retrouverons plus tard les trois enfants de Boucher. Qu'il suffise de dire quant à présent que, dans la pensée de ce voluptueux, une famille agrandie impliquait un accroissement de travail. Il fallait faire vivre tout ce petit monde. Boucher n'était pas paresseux : il dessina, il peignit, il reprit ses outils de graveur à l'eau-forte. C'est vraisemblablement vers cette époque — je n'ai pu découvrir la date précise — que le marchand d'estampes Odieuvre publia le *Livre d'étude d'après les desseins de Blomart,* gravé par François Boucher, peintre de l'Académie royale. On se rappelle ce recueil, où l'inexactitude de l'interprétation est rachetée par l'esprit, où Blomaert, devenu méconnaissable, est si pittoresquement déguisé à la dernière mode.

La librairie religieuse l'occupa ensuite. Boucher donna les images d'un bréviaire, le *Bréviaire de Paris,* dont les planches, exécutées par Petit en 1736, représentent dans le ciel une Vertu, et, plus bas, une vue pittoresque d'une perspective parisienne. Et, ainsi que le racontent les auteurs de *l'Art du* XVIIIe *siècle,* ce paroissien, assez inoffensif d'ailleurs, eut un succès inattendu : il fit sourire. En voyant comment Boucher avait, le plus innocemment du monde, rapproché les Vertus des principaux monuments de Paris, on disait : la Foi et les Invalides, l'Espérance et le Louvre, la Religion et Notre-Dame, la Charité et le Pont-Neuf. L'ironie, en ce temps-là, savait se satisfaire à bon marché.

Boucher était alors lié avec Huquier : il travailla beaucoup pour lui et avec lui. Les quatre recueils de pastorales, qui comprennent six planches chacun, doivent appartenir à cette époque et être contemporains du *Bréviaire.* Quant au livre intitulé *Diverses Fontaines,* également publié chez Huquier, aucun doute n'est possible, car le *Mercure* en parle en avril 1736. Nous donnons ici le frontispice de l'album et l'une des estampes. Si le lecteur ne les trouve pas caractéristiques, il sera vraiment bien difficile. Le style rocaille est là avec l'imprévu de sa fantaisie. Les corps des enfants se terminent en queues écaillées qui sont, je suppose, suffisamment frétillantes; les coquillages et les coraux jouent sincèrement leur rôle et découpent comme il convient leurs silhouettes singu-

L'HEUREUSE MÈRE

Collection de M. Melot.



[illegible] IRE L. F. MERE

A. T. [illegible]

lières; les têtes des dauphins ont toute l'absurdité voulue, et les nymphes qui rêvent auprès de leur urne penchée ont des allongements de membres, des caprices de coiffure dont la coquetterie n'est pas sans charme.

Ce style, pour lequel l'Académie était pleine d'indulgence et qui plaisait étrangement aux gens de goût, nous savons d'où il venait. Boucher n'en est point l'inventeur. Il l'avait vu naître ou du moins grandir sous le crayon d'un ami, et, habile à comprendre les modes nouvelles, il s'était approprié la poésie fantasque du rocher où l'eau pleure sur les mousses, du monstre chimérique dont la tête ressemble à un visage humain et du coquillage qui multiplie ses rugosités et ses volutes. Cet ami, c'était le décorateur Juste-Aurèle Meissonnier, celui-là même que les anciens textes qualifient de dessinateur du roi pour les pompes funèbres et galantes et qui, donnant à ces deux mots une signification pareille, introduisit de l'agrément dans le deuil et sut être pathétique avec gaieté.

Meissonnier et Boucher paraissent avoir été fort bons camarades. Lorsque le fils du peintre fut baptisé le 4 mai 1736, Meissonnier lui servit de parrain. Le personnage était considérable. Il commençait à remplacer Oppenord dans l'estime des connaisseurs, il allait presque le reléguer parmi les classiques, et il fut un instant le rival heureux d'un maître applaudi, Thomas Germain. Dépourvu de toute sobriété, naïvement artificiel, inépuisable en inventions singulières, qui quelques années après furent jugées baroques, il donnait des modèles aux sculpteurs, aux ébénistes, aux orfèvres, à tous les ouvriers du métal. La haine de la ligne droite lui fut une constante inspiration, et bien que l'abbé de Fontenay ait osé dire que le goût de Meissonnier s'était « formé sur la noble simplicité de l'antique », personne ne l'a jamais voulu croire. L'artiste piémontais est resté célèbre par le zèle qu'il a mis à remuer les contours et à faire flamboyer les silhouettes. Tout ce qui s'agite lui semblait fort, et, dans les complications de son caprice, il croyait que la bizarrerie est une muse.

Boucher, à qui le titre de naturaliste peut avec justice être contesté et qui n'eut jamais pour l'art antique qu'un culte très incertain, prit un plaisir extrême à voir travailler Meissonnier. Dans l'ornement, il se déclara son élève. Le recueil des *Diverses Fontaines,* la forme des cadres et le style des bronzes dans l'appartement où les *Précieuses* reçoivent le marquis de Mascarille, disent bien que son admiration fut sans réserve. Encore une fois, c'était la mode et Boucher, esprit aventureux, ne se laissait devancer par personne quand il cherchait à plaire, quand il devinait que le goût allait changer. Dix ans après,



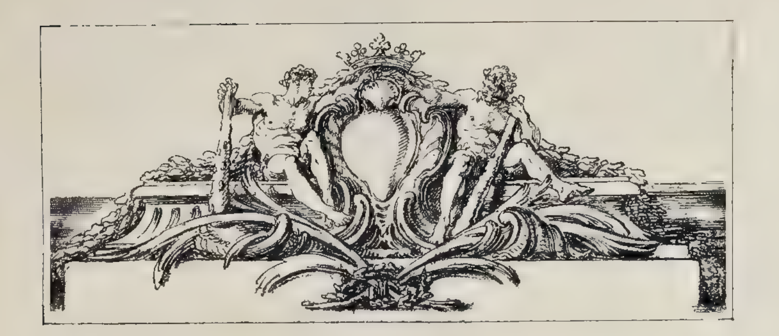
FRONTISPICE DES *DIVERSES FONTAINES*



PLANCHE TIRÉE DES *DIVERSES FONTAINES*

il devint plus sage, il essaya de modérer la violence de ses courbes, il eut parfois l'air de croire que son ami Meissonnier avait été excessif, il sembla vouloir écouter Cochin qui prêchait spirituellement la réforme. Il répondit ainsi à l'idéal de Mme de Pompadour. Et cependant, malgré son désir de paraître raisonnable, Boucher resta toujours fidèle aux souvenirs de sa jeunesse, il conserva la religion de l'arabesque, et il n'éprouva pas une médiocre surprise lorsqu'il vit succéder au délire de l'ornementation à la mode de 1736 la sérénité et le repos d'un art à moitié calmé.





V

PAYSAGES ET DÉCORATIONS DE BOUCHER



Le Salon de 1737, on l'a déjà dit, fut une sorte de consolation offerte par la jeune école aux amateurs qu'avait attristés la mort tragique de François Lemoyne. La nouveauté y apparut triomphante. Comme Natoire, comme Carle Vanloo, qui exposait *la Halte de chasse* du musée du Louvre, Boucher se trouva pour la première fois en contact avec le grand public, car l'Exposition de la place Dauphine en 1725 ne pouvait guère compter et le concours organisé en 1735 n'avait été qu'une fête intime, une fête aux portes fermées. Au moment où s'ouvrit le Salon, Boucher venait d'obtenir un nouveau grade académique : il prenait rang parmi les professeurs. On voyait en même temps, aux boutiques des marchands d'estampes, plusieurs ouvrages où se montrait la variété de son invention et de son esprit.

C'est en effet au printemps de 1737 que Lebas et Ravenet firent mettre en vente les douze planches dont la série est connue sous le titre des *Cris de Paris*. Descendant de son Olympe pour se mêler au prosaïsme de la rue, Boucher s'était amusé à crayonner, d'un trait sommaire mais juste, l'attitude et le cos-

tume des plus humbles négociants du carrefour, la laitière, le marchand de talmouses, le débitant de vinaigre. Chacun pouvait reconnaître ces industriels ambulants et redire leur cri rythmé comme une chanson. On savait gré à Boucher d'avoir pour un instant abandonné ses nymphes et ses déesses pour s'intéresser au petit monde anonyme dont la voix était la musique et la gaieté du quartier. A la même époque, en avril, Aveline venait de graver une composition mouvementée, où reprenant, après Charles Coypel, un des épisodes du roman de Cervantès, Boucher avait représenté *Sancho poursuivi par les marmitons.* Enfin Paris apprenait, peu après, que Mme Boucher était une charmante femme et c'est un témoin véridique, La Tour lui-même, qui en fournissait la preuve dans un pastel envoyé au Salon. Toutes ces choses faisaient un certain bruit. Boucher, souriant et plein d'espérance, avait bien la mine heureuse d'un homme dont le règne va commencer.

Dans ses *Vers sur les tableaux exposés à l'Académie royale*, Gresset mentionne en passant les deux patriarches du portrait, Largillière et Rigaud, qui vivaient encore; il salue Jean François de Troy et Charles Coypel, dont il connaissait sans doute les velléités littéraires, il célèbre Nattier (et il a véritablement bien raison), il glorifie Carle Vanloo, qu'il appelle d'une façon très singulière « le fils de la gaieté » ; mais il n'a pas l'air de s'apercevoir le moins du monde que Boucher débute au Salon et qu'il arrive les mains toutes chargées des fleurs d'un art nouveau. Les poètes ne sont pas des critiques. Gresset considéra peut-être l'exposition de Boucher comme trop modeste pour qu'il fût nécessaire de lui consacrer quelques rimes. Il eut tort. La poésie est infidèle à son rôle quand elle ne devine pas les aurores.

Boucher exposait quatre tableaux cintrés représentant « divers sujets champêtres » et deux petits ovales, *les Quatre Saisons*. L'artiste a traité si souvent des motifs de ce genre qu'il nous est difficile aujourd'hui de dire quelles sont, parmi ses innombrables pastorales, celles qui figurèrent au Salon de 1737. Mais par les œuvres qu'il peignait à cette époque nous savons que la rusticité de Boucher était alors une chose nouvelle et qu'il avait trouvé une façon inédite de poétiser le paysan et la campagne. Si Gresset, qui n'était pas du métier, ne comprit point que cette manière, plus ou moins orthodoxe d'ailleurs, pouvait fournir des éléments précieux pour la décoration pittoresque de la maison ou du château, les architectes, et aussi quelques grands seigneurs, s'en aperçurent : ils sentirent que le nouveau venu était une puissance. L'année suivante, Boucher travaillait pour l'hôtel Soubise.

Il n'arrivait pas le premier dans le palais, si cher aux historiens, qui est devenu le dépôt des Archives nationales. Restout et Trémollières y montraient déjà leur beau zèle et Natoire avait commencé dans le salon ovale les compartiments, ou les « panaches », du roman de Psyché. Boffrand confia à Boucher l'exécution de quatre dessus de porte. Trois de ces peintures furent exposées en 1738 : la quatrième parut au Salon de 1739.

Les trois premiers des tableaux dont nous voulons parler — *Vénus descendant de son char pour entrer au bain; les Grâces enchaînant l'Amour; l'Éducation de l'Amour par Mercure* — nous mettent en présence d'une singularité qui s'est renouvelée quelquefois dans la vie de Boucher et dont le curieux doit prendre note. Les peintures ont figuré au même Salon; à quelques jours près, elles sont de la même date, et elles ne se ressemblent pas. Il en est une qui ne fait guère honneur à Boucher : c'est *l'Éducation de l'Amour*. Un grand Mercure, nu et faiblement doué de la flamme intellectuelle, est couché plutôt qu'assis sur un nuage, et il essaye nonchalamment d'apprendre à lire à un petit Cupidon beaucoup plus éveillé que lui. Ce professeur, d'une divinité suspecte et vague, est une froide académie : le dessin est vulgaire, les carnations sont blanchissantes et délavées. Oublions cette triste figure. Dans un des salons voisins, Boucher a retrouvé la chaleur de son pinceau pour peindre les *Grâces enchaînant l'Amour*. Ici il y a, avec de la verve, une certaine volupté dans les corps assouplis des jeunes compagnes de Vénus; il y a de la vigueur dans ces tonalités où des roses jouent avec des bruns. Et là encore il reste quelque chose de la manière de Lemoyne.

La personnalité de Boucher se révèle pour la première fois, et d'une façon presque complète, dans le troisième tableau, la *Vénus*. Au milieu d'un paysage décoratif un peu lâché et déjà bleuâtre, — marque de fabrique dont il faut se souvenir, — la déesse descend de son char traîné par des colombes. Guidée par l'Amour, elle va entrer au bain. Elle est, comme il convient, d'une nudité très savoureuse. L'œuvre est importante. Ici, en effet, commence le Boucher clair, le Boucher lumineux, qui mêle aux chairs féminines des tons nacrés, des tons d'argent, des transparences et je ne sais quoi qui reluit. L'école française ne connaissait pas cette manière originale, contestable peut-être, de transformer l'épiderme en foyer de lumière ou du moins d'en faire une surface polie et brillantée qui, comme certaines étoffes, reçoit le rayon et le retient. Cet art, extrêmement nouveau en 1738, Boucher ne l'avait pas appris chez Lemoyne. Corrège lui-même, à la fois plus doré, plus mat, plus résistant surtout,

ne fournissait pas de modèle analogue, et cependant il a la clarté suprême. On est bien forcé de croire que, dès cette époque, Boucher avait interrogé Rubens.

Le quatrième dessus de porte du palais des Archives, *l'Aurore et Céphale*, n'a peut-être pas la même valeur typique. Il présente néanmoins de l'intérêt. C'est le tableau qui fut exposé en 1739. Au fond, un char, des chevaux, des Amours et Céphale, qui tient son arc à la main et dont le sourire est un peu fade. Mais l'Aurore est une charmante femme nue; son attitude est agréablement tourmentée; son corps abonde en blancheurs délicates[1]. Je ne sais si les contemporains ont su mesurer les mérites et marquer exactement les différences; mais ne semble-t-il pas que, dans la décoration de l'hôtel Soubise, où il avait été associé à Carle Vanloo, à Trémollières, à Restout, à Natoire, Boucher l'ait emporté sur tous ses rivaux?

La lecture du catalogue du Salon de 1739 est des plus instructives. On y apprend que Boucher, qui devait avec les années réunir une précieuse collection d'œuvres d'art, prenait rang parmi les amateurs de peintures. Il possédait un des tableaux exposés au Louvre, celui que le livret désigne par les mots : « *Un rond à fond blanc.* » Il n'y avait pas beaucoup de choses sur la toile : une perdrix seulement et un lapin, mais au-dessous de ces animaux on lisait la signature d'Oudry. C'est en effet vers cette époque que les deux artistes, après s'être rencontrés à l'Académie, commencèrent à lier des relations plus étroites. Leur amitié fut féconde; sans parler des satisfactions morales qu'elle dut procurer à l'un et à l'autre, elle profita à l'art du XVIIIe siècle.

Oudry avait alors largement dépassé la cinquantaine, et Boucher était encore un jeune homme. Ils se comprirent cependant, et, bien que leur idéal ne fût pas tout à fait le même, ils mirent en commun leur talent. Des lettres patentes du 23 mars 1734 avaient accordé à Oudry et à son associé Besnier le privilège ou le bail de la manufacture de tapisseries de Beauvais, alors fort déchue. Oudry donna une vie nouvelle à l'établissement en péril. Il inventa des modèles, et comme, dans sa modestie exagérée, il ne se prenait que pour un peintre d'animaux et de paysages, il appela Boucher, qui composait mieux que lui, et il lui demanda des motifs ou des scènes à personnages, des inventions dans le goût romanesque. Pendant plusieurs années,

1. Malgré l'inépuisable imagination dont il était doué, Boucher a dû répéter plusieurs fois les mêmes motifs. Le musée de Nancy possède une variante de *l'Aurore et Céphale*. Nous donnons la gravure de ce tableau qui, lors du Congrès de 1801, décorait les salons de Lunéville.

LE CADEAU DU BERGER

(Palais des Archives nationales.)



LE CADEAU DU BERGER

Boucher, conseillé d'ailleurs par Oudry, fut l'inspirateur des ouvriers de Beauvais. Un écrivain du temps déclare que, « par les sujets intéressants qu'il fournit, il accrut considérablement la réputation et le produit de cette manufacture[1] ».

Au Salon de 1739, Boucher exposait un tableau de 14 pieds de largeur, représentant *Psyché conduite par Zéphire dans le palais de l'Amour*. C'était un modèle pour les tapissiers de Beauvais, la première page de cette série de compositions ingénieuses qu'il a inventées pour son ami Oudry, et qui mettent en scène soit des sujets mythologiques, soit des pastorales, telles que *la Cueillette des cerises*, *l'Offrande à l'Amour* et *la Balançoire*, tapisseries de basse lisse où se mêlent la laine et la soie. Dans ces divers modèles, l'ornement avait beaucoup d'importance : la fantaisie y régnait en souveraine. Au Salon de 1742, Boucher envoyait « huit esquisses de différents sujets chinois », destinées, comme les idylles dont il vient d'être question, à la manufacture de Beauvais. C'était l'heure, en effet, où la chinoiserie revenait à la mode : la bizarrerie des types, l'éclat des costumes, la folie des paysages avaient de quoi plaire aux artistes du XVIIIe siècle qui, d'ailleurs, se préoccupaient peu de l'exactitude et diminuaient étrangement le caractère de l'art oriental. Après la mort de Watteau, les Chinois eurent un moment de répit ; on les laissa dormir sur la panse des vases, sur les paravents et sur les laques ; mais l'entr'acte ne dura pas longtemps. Dès 1735, la chinoiserie, accommodée au goût du jour, rentre brillamment en scène. Aux fêtes du carnaval de cette année, — nous le savons par une eau-forte de Pierre, —



LA BALANÇOIRE

Tapisserie de Beauvais

1. La *Vie d'Oudry*, par Gougenot, dans les *Mémoires sur les membres de l'Académie*, II, p. 375.

les pensionnaires de l'Académie de Rome organisèrent une mascarade chinoise, et on les vit parcourir le Corso sur un char et avec des costumes d'un orientalisme très fantasque. A Paris, on ne se déguisa point en mandarin, mais on mit des Chinois sur les meubles que vernissait Martin, sur les pendules, sur les carrosses et sur les tentures. Boucher fut l'un des promoteurs de cette mode, qu'il avait jadis étudiée en gravant les dessins de Watteau et qu'il s'était lui-même amusé à rajeunir dans son recueil d'estampes, les *Figures chinoises.* Il trouvait d'ailleurs des modèles irrécusables chez le marchand Gersaint, à *la Pagode,* avec qui il paraît avoir eu de fréquentes relations et pour lequel il a composé une étiquette commerciale, une marque qui a été gravée en 1740. Huquier a publié, d'après une composition de Boucher, une *Chasse chinoise.* Enfin on conserve au musée de Besançon neuf trumeaux qui représentent aussi des chinoiseries. Ce sont là, on l'imagine, de pures fantaisies, fort éloignées des types qui leur ont donné naissance et dans lesquelles les habitants du Céleste-Empire ne reconnaîtraient ni leur physionomie ni la puissante originalité de leurs inventions.

Mais les tapissiers de Beauvais n'étaient pas sévères sur la question d'authenticité, et ils reproduisaient fidèlement les modèles de Boucher. Oudry ne se plaignait pas[1]. Les deux artistes paraissaient heureux de leur coopération : l'amitié devenait de plus en plus étroite. Lorsque, le 27 avril 1740, Boucher fit baptiser sa seconde fille, c'est Oudry qui fut le parrain de Marie-Émilie. De temps à autre, Boucher quittait Paris; il allait voir comment les ouvriers de Beauvais interprétaient ses dessins, et, si nous nous en rapportons à son œuvre, c'est dans une de ces excursions provinciales, en se promenant avec Oudry, que Boucher découvrit le paysage.

Il est vrai qu'il vit la nature sous un étrange rayon. Les arbres, les chaumières, les prairies lui apparurent un peu comme un décor qui, artificiellement éclairé, pouvait servir de toile de fond et faire valoir le jeu et le costume de ses acteurs. Boucher avait entrevu le paysage dans son voyage en Italie; il ne l'avait point compris : c'est le chemin de Beauvais qui fut pour lui le chemin de Damas. La révélation resta incomplète, ou du moins Boucher ne se donna pas tout entier; il n'eut pas l'œil naïf, il se réserva toujours le droit de corriger

1. Les critiques austères furent moins indulgents. Saint-Yves s'imagine que la chinoiserie peut devenir fatale au talent de Boucher. « Ceux qui s'intéressent à lui, écrit-il, craignent que l'étude habituelle du goût chinois, qui paroit être la passion dominante de M. Boucher, n'altère enfin la grâce de ses contours. Ils n'auroient plus la même douceur s'il continuoit à dessiner des figures de ce genre. » *Observations sur les arts,* 1748, p. 28.

VÉNUS ENTRANT AU BAIN

—

L'ÉDUCATION DE L'AMOUR

(Palais des Archives nationales.)





VUE DES ENVIRONS DE BEAUVAIS

la campagne, de la meubler, et d'en rendre les perspectives plus amusantes. Il avait cependant la curiosité des choses pittoresques, et ce Parisien échappé aux constants labeurs de son atelier fut, autant qu'il lui était permis, touché du spectacle rustique. Il vit des arbres sérieux et charmants, des prés où poussait une herbe humide et verte, des colombiers aux toits pointus et des moulins faisant tourner leur roue sous le poids de l'eau tombante. Boucher a bien des crimes sur la conscience, mais il a aimé la silhouette aiguë du pigeonnier de l'ancien régime, il a compris la poésie du moulin. C'est certainement la nature qui lui a fourni ces éléments de décor, et il n'a négligé aucune occasion de les introduire dans l'amusant fouillis de ses arbres enchevêtrés, près des ruisseaux où les pêcheurs jettent leur filet, où les lavandières font leur travail. Au Salon de 1739, Boucher expose un « paysage où paroît un moulin » : l'année suivante, c'est encore un moulin qui forme le motif principal de l'un des tableaux qu'il envoie au Louvre; mais bientôt le nouveau paysagiste devient ambitieux : il ose peindre une *Forêt*. C'est là un thème bien sévèrement héroïque pour son pinceau familier, et il faut croire que Boucher, faisant appel à son imagination, s'était borné à agrandir un bocage.

Pendant longtemps, Boucher semble enchanté de sa découverte. En 1742, le paysage est une de ses préoccupations les plus constantes : la fable de *Frère Luce* qu'il exposa cette année avait pour décor un site agreste; enfin le livret du Salon nous apprend que la *Vue des environs de Beauvais* avait été peinte d'après nature. C'est le tableau que Lebas a gravé en 1744 et qui montre dans quelle mesure Boucher a été paysagiste. Nous voulons bien croire que la nature a fourni le motif, mais nous sommes assuré que la fantaisie est intervenue pour corriger quelques détails et en accentuer l'effet pittoresque. Le Louvre ne possède malheureusement pas de paysages de Boucher. Nous en avons rencontré plus d'un chez les amateurs et nous pouvons dire que, malgré le rayon un peu artificiel qui les éclaire, malgré la coloration souvent fausse qui les enlumine, ils ont une sorte de charme dans l'arrangement des silhouettes, une allure enjouée et une bravoure d'exécution qui n'est nullement méprisable.

C'est la couleur, ordinairement assez arbitraire, qui diminue la valeur d'art des paysages de Boucher. Il semble avoir pris à tâche de ne pas faire les verdures vertes : dans le jeu des lumières, il met des pétillements, des éclairs, des caprices auxquels on s'habitue malaisément quand on aime la grande unité tranquille des maîtres hollandais. Ces défauts n'existent pas dans ses dessins. Ici Boucher est un paysagiste aussi sincère qu'on le pouvait être en son temps; on

L'AURORE ET CÉPHALE

(Musée de Nancy)

[illegible] et [illegible] des colombiers aux toits pointus et des moulins [illegible] le poids de l'eau tombante. Boucher a bien des [illegible] silhouette aiguë du pigeonnier de [illegible] C'est certainement la nature [illegible] aucune occasion [illegible] près des ruisseaux [illegible] Au Salon [illegible] suivante [illegible]

L'AURORE ET CÉPHALE

[illegible] des préoccupations les plus constantes [illegible] la table de l'Ere [illegible] avait pour [illegible] et on [illegible] pour [illegible]





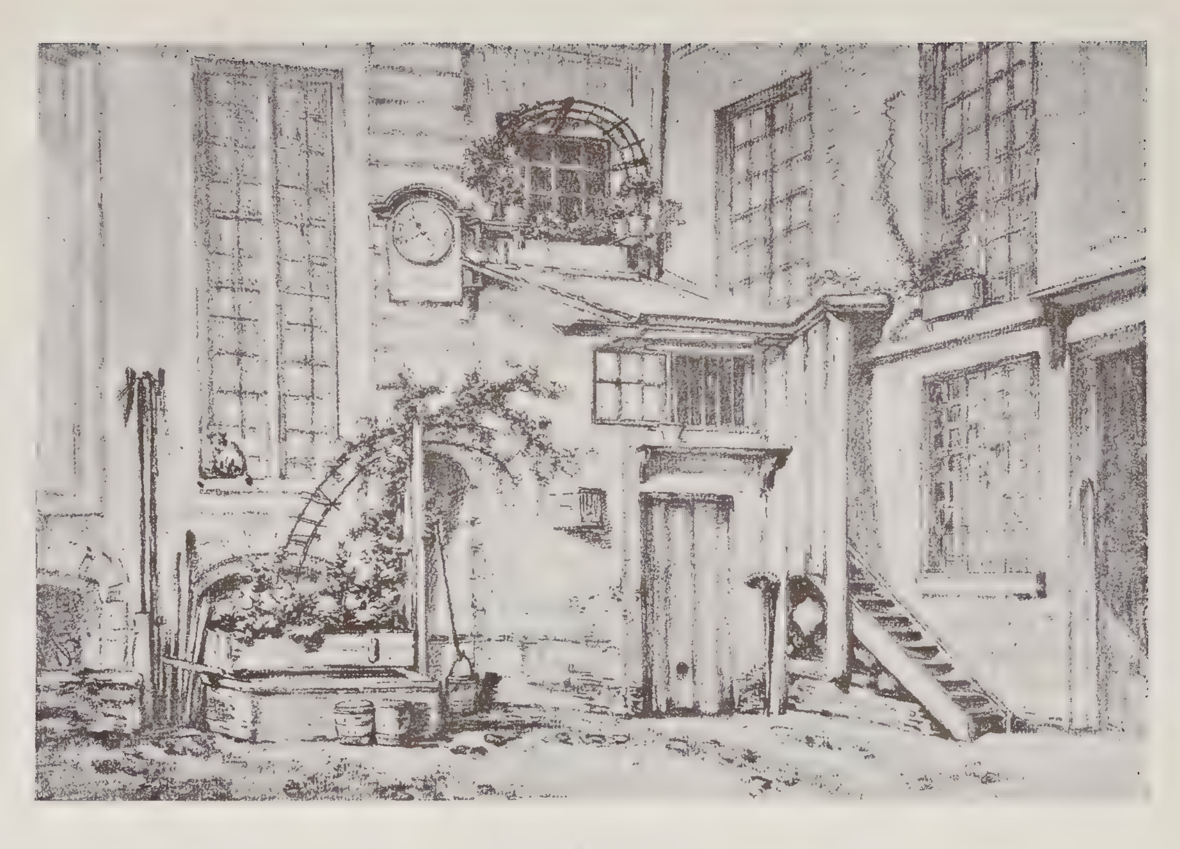
LE PONT RUSTIQUE

Dessin du musée [illegible]

devine qu'il a subi l'influence d'Oudry. Quelques-uns de ces croquis sont charmants : tel est *le Pont rustique*, dont l'original appartient au musée de Vienne; tel encore l'*Intérieur de cour*, qui fait partie de la même collection. Les deux sanguines qui ont été gravées sous le titre de *Vues de Fronville* gardent aussi un certain accent qui laisse supposer des études faites en présence de la nature. Il semble parfois que Boucher a trouvé dans le paysage une diversion à ses travaux ordinaires, et qu'il a pris une sorte de plaisir naïf à oublier la mythologie et les dieux.

Il y revenait cependant et, à vrai dire, il ne déserta jamais la fable amoureuse. A la *Forêt* et au *Moulin*, qu'il exposa en 1740, il avait ajouté un tableau d'une importance capitale qui, malheureusement, n'est plus en France, la *Naissance de Vénus*. Le livret fournit ici un bout de description : la déesse paraissait « sortir du sein des eaux, avec les Grâces, accompagnées des Tritons, des Néréides et des Amours ». Boucher a traité plusieurs fois ce sujet, il l'a repris et retourné sous toutes ses faces; mais l'exemplaire dont nous voulons parler est l'exemplaire princeps, celui qui est conservé au musée de Stockholm dans son magnifique cadre primitif et qui est signé et daté *Boucher* 1740[1]. Le lecteur en a sous les yeux une fine gravure. Boucher n'a rien négligé pour enrichir et mouvementer le spectacle : les Tritons aux queues écaillées soufflent dans leurs conques; ils jouent avec les blondes filles de la mer et celles-ci voyagent sur le dos squameux des dauphins complaisants; elles nagent autour de la déesse triomphante, pendant que le fol essaim des Amours déroule au milieu des nues une banderole qui est comme un drapeau de victoire. Un critique signale dans ce tableau, dont l'exécution est moins lâchée que d'habitude, « un ciel clair, lumineux et souriant, confondant ses tons de turquoise rosée avec le léger azur de la mer ». Nous ne sommes point surpris que cette peinture soit relativement soignée et finie : nous montrerons tout à l'heure, par des œuvres de la même époque, que Boucher surveillait alors son pinceau et cherchait la délicatesse. Nous ajouterons que la *Naissance de Vénus* avait été préparée par un grand nombre d'études et de dessins. Il y a dans tous les musées des Tritons au crayon noir, des Néréides à la sanguine, qui ont servi à Boucher pour composer et pour peindre le tableau de Stockholm et ceux qu'il exécuta plus tard sur la même donnée; car Claude Duflos, Daullé et Levasseur ont gravé, d'après Boucher, d'autres compositions où l'on voit aussi la déesse se promener sur les flots avec son cortège de Cupidons roses et de nageuses aux blanches épaules.

1. Clément de Ris, *le Musée de Stockholm*. *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. X, p. 496.



INTERIEUR DE COUR

(Dessin au musée de Vienne.)

La première *Naissance de Vénus*, celle du Salon de 1740, fut acquise au prix de 1,600 livres par le comte de Tessin, ambassadeur du roi de Suède. Cette négociation fit entrer dans la biographie de Boucher un personnage considérable, car l'ambassadeur suédois s'était épris de l'art français, il achetait des tableaux à Oudry, à Chardin, à Desportes, aux meilleurs de nos maîtres, et c'est même pour cela que l'école du XVIII[e] siècle est si bien représentée au musée de Stockholm. Le nom de Boucher s'ajouta dès lors à la liste des artistes privilégiés.

D'après un méchant bruit dont l'écho nous a été conservé, le comte de Tessin aurait tellement aimé nos peintres que sa courtoisie se serait parfois intéressée à leurs femmes, surtout à celles qui étaient avenantes et fines. Le diplomate suédois ayant eu occasion de voir M[me] Boucher eut le bon goût de la trouver jolie. C'est du moins ce que raconte une note manuscrite qui a été retrouvée jadis sur un des volumes de la bibliothèque de l'Arsenal. Il existe dans cette bibliothèque un exemplaire de la rarissime plaquette composée par M. de Tessin, *Faunillane ou l'Infante Jaune* et imprimée en 1741, avec l'indication, bien conforme au goût de l'époque, d'une ville que la géographie ne connaît pas, Badinopolis. Ce petit in-quarto est décoré d'un frontispice et de neuf planches. Les gravures sont de Chedel, et elles ont été faites d'après les dessins de Boucher. Et pourquoi l'ambassadeur de Suède, saisi du délire typographique, a-t-il demandé au peintre des illustrations pour le conte qu'il venait d'écrire? L'auteur de la note inscrite (en 1767) sur l'exemplaire de *Faunillane* croit le savoir. Il déclare que l'auteur du roman est M. de Tessin, « qui, amoureux de M[me] Boucher, fit, pour avoir occasion de la voir souvent, faire les dessins des estampes par son mari Boucher le peintre[1] ». Ce bibliothécaire si bien informé n'est peut-être qu'une mauvaise langue. Le comte de Tessin avait d'ailleurs le droit de s'apercevoir que Marie-Jeanne Buzeau était une aimable femme, et cette découverte peut n'avoir eu que des conséquences littéraires.

Quant aux gravures faites d'après les spirituelles compositions de Boucher, elles ont une histoire : utilisées une première fois pour le roman de *Faunillane,* qui n'avait été distribué qu'à quelques amis, elles furent, au moment où l'ambassadeur retourna en Suède, remises par lui à l'académicien Duclos. C'est alors seulement qu'elles entrèrent dans la circulation et qu'elles commencèrent à être connues. Pour donner une destination et un sens à ces images qui, ayant perdu leur texte, ne savaient plus comment se présenter dans le monde, Duclos

1. *Archives de l'art français,* t. VI, p. 62.

LA NAISSANCE DE VÉNUS

(Musée de Stockholm.)

[illegible] *Naissance de [illegible]* [illegible]

[illegible] négociation fit entrer dans la biographie de Boucher un [illegible] cet ambassadeur [illegible] s'était épris de l'art français : il achetait à [illegible], à Chardin, à Desportes, aux meilleurs de nos maîtres, et [illegible] cela que l'école du XVIII[e] siècle est si bien représentée au musée de [illegible] de Boucher s'ajouta dès lors à la liste des artistes privilégiés.

[illegible] conservé, le [illegible] [illegible] se serait part[illegible] [illegible] fines. Le diplo-[illegible]

LA NAISSANCE DE VÉNUS

[illegible] *Jaune* et imprimé [illegible]

[illegible] in-quarto est décoré d'un frontispice et [illegible]

[illegible] de Boucher. Et pourquoi l'ambassadeur de Suède [illegible] a-t-il demandé au peintre de[illegible] illustrer [illegible]

[illegible] M. de Tessin [illegible] occasion de la [illegible] faire les [illegible] Boucher le [illegible] bibliothécaire si [illegible] comte de Tessin [illegible]

[illegible] qui [illegible] distribué [illegible] au moment où l'am[illegible] Duclos. C'est alors [illegible] commencèrent à être [illegible] ces images qui, ayant perdu [illegible]



improvisa son conte *Acajou et Zirphile*, publié en 1744 et souvent réimprimé depuis. On sait que, dans les éditions postérieures, la dimension des planches a été réduite. On sait aussi que Boucher montrait beaucoup de goût dans la décoration des livres. Un dessin capricieux ou allégorique n'était pour lui que l'occupation d'une matinée, et la sévérité des matières traitées dans le volume ne l'effrayait guère. N'a-t-il pas fait le frontispice des *Mémoires de l'Académie de chirurgie*, qui a été gravé par Lebas en 1742 ?

Quoi qu'il en soit, les visites que le comte de Tessin faisait à M[me] Boucher, au temps où le mari composait des estampes pour *Faunillane,* ne paraissent avoir laissé dans l'esprit du peintre aucun souvenir fâcheux. Le gentilhomme scandinave était retourné auprès de son roi; mais Badinopolis ayant des gaietés qui manquent à Stockholm, il pensait toujours à l'art parisien, et il demandait des tableaux. Il possédait déjà des Boucher : il en voulait d'autres. L'auteur des *Portraits inédits d'artistes français,* M. de Chennevières, a publié un document qui a déjà été utilisé par nos devanciers, et dont on s'étonnerait de ne pas retrouver ici l'analyse. Il s'agit d'une lettre que M. Berch, secrétaire d'ambassade, écrit de Paris au comte de Tessin, son chef de file, et où il est beaucoup question de peinture (27 octobre 1745). M. Berch parle d'abord de Chardin, qui a promis deux tableaux, qui les livrera, mais qui, pour les mener à bien, réclame un délai d'un an. Le correspondant ajoute ensuite :

« Boucher va plus vite : les quatre tableaux sont promis pour la fin du mois de mars (1746). Le prix restera un secret entre V. E. et lui, à cause de la coutume qu'il a établie de se faire donner 600 livres pour ces grandeurs, quand il y a du fini. » Ces peintures devaient représenter les *Quatre Heures du jour* symbolisées par des scènes de la vie d'une élégante. M. Berch prend soin d'écrire au comte de Tessin : « *Le Matin* sera une femme qui a fini avec son friseur, gardant encore son peignoir et s'amusant à regarder des brimborions qu'une marchande de modes étale. » Ce renseignement permet de reconnaître le tableau de Boucher dans la gravure publiée par Gaillard sous le titre : *la Marchande de modes*. L'original est au musée de Stockholm, et il est daté de 1746, car l'artiste avait tenu sa promesse. Tous les détails correspondent au programme indiqué par le secrétaire d'ambassade. Une jeune femme en peignoir blanc est assise devant sa table de toilette, sur laquelle sont disposées la boîte à poudre et la houppette de cygne. Elle s'interrompt dans son travail pour conférer avec une petite modiste agenouillée devant elle et qui vient d'ouvrir un carton plein de fanfreluches. Derrière la marchande, dans un

coin, un chat couché sur un fauteuil rouge. Au fond, l'appartement avec ses boiseries en relief, et les hautes courtines d'un lit vaste comme un champ de bataille[1]. Cette peinture renouvelle le regret que nous avons déjà exprimé. Il nous paraît fâcheux que Boucher n'ait pas traité plus souvent des sujets empruntés à la vie mondaine; car il apporte à la représentation des modes et du mobilier l'exactitude d'un témoin.

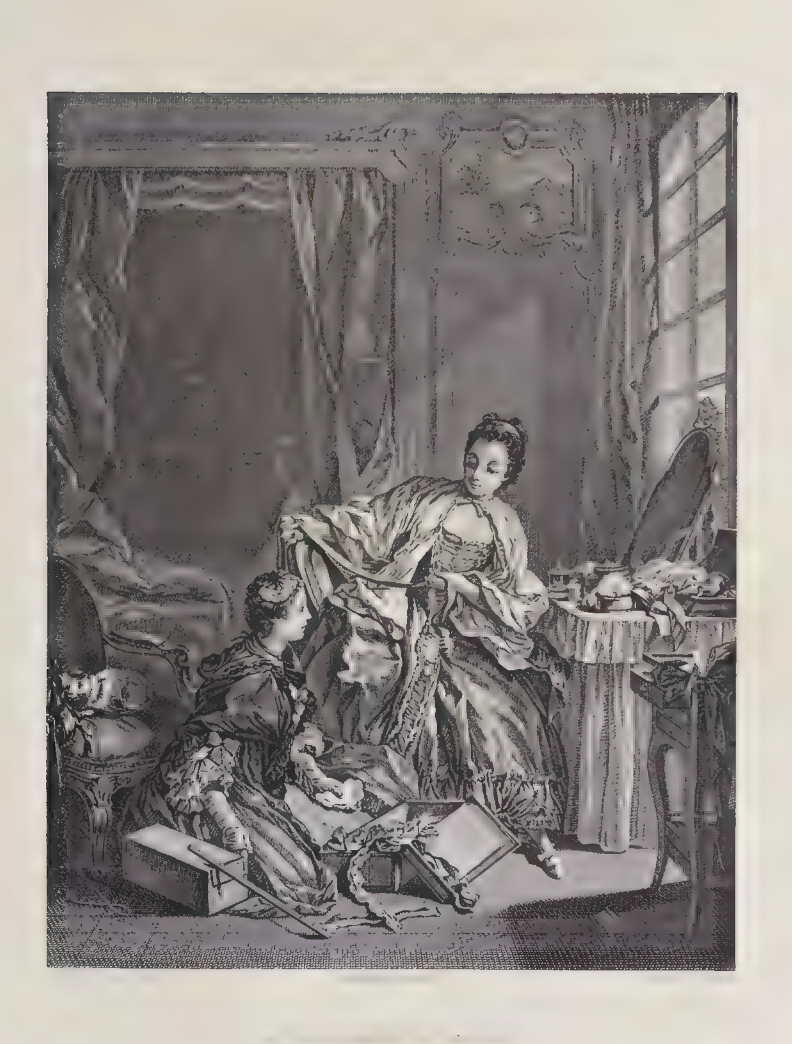
La lettre de M. Berch au comte de Tessin contient un bout de phrase qui doit être relevé. Le correspondant de l'ancien ambassadeur nous parle du prix que l'artiste attache à ses tableaux « quand il y a du fini ». Boucher avait donc alors deux manières? Assurément. Son procédé décoratif et lâché est bien connu : on en voit partout des exemples. On rencontre moins fréquemment des types de la manière fine et caressée. Nous en avons cependant un précieux échantillon au Louvre. La *Diane sortant du bain* est un Boucher délicat. Le tableau est de 1742. La déesse, qui n'a pour toute parure qu'un croissant et une rangée de perles dans les cheveux, est assise sur un tertre, au bord d'un ruisseau. Auprès d'elle est une nymphe également nue; les deux figures s'enlèvent, claires et blondes, sur un paysage aux colorations invraisemblables. Lorsqu'on examine de près cette peinture, on voit combien peu Boucher procède de Léonard de Vinci; le modelé est très sommairement indiqué; la forme est presque sous-entendue; elle s'exprime par des teintes plates enfermées dans des contours; mais ces contours sont cherchés et rythmés avec un certain soin; la tête de Diane, son petit pied, ses jambes coquettement allongées, montrent un véritable souci de l'élégance. On voit, dans ce tableau sans ombre, cette chose rare qu'on pourrait appeler le raffinement des silhouettes.

A ce moment de sa vie, Boucher consultait encore la nature. On le sait par les nombreux dessins qui restent de lui; on le sait aussi par certains tableaux que la plus complaisante mémoire aurait été impuissante à lui dicter. Il avait d'autant plus besoin des conseils de la réalité vivante, que le problème de la femme nue l'occupait alors passionnément. Mais, dans cette étude, l'enthousiasme de l'esprit s'accommode avec la sérénité de la main, et Boucher, déjà attentif aux finesses du contour dans la *Diane* du Louvre, va adopter une manière caressée, lisse, presque patiente, qui n'est pas suffisamment connue. Nous en pouvons citer un exemple. On a vu en 1873, chez un amateur de Paris, un tableau de Boucher qui ne serait peut-être pas à sa place dans un couvent de

1. M. Clément de Ris n'a pas manqué de décrire ce tableau dans son étude sur le musée de Stockholm. *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, X, p. 496.

LA MARCHANDE DE MODES

(Musée de Stockholm.)



jeunes filles, et qui, si déshabillé qu'il soit, reste néanmoins une œuvre de la plus rare qualité. Une femme, un peu plus petite que nature, s'est étendue sur un lit, mais elle ne songe pas à dormir. Dans le libre caprice de ses mouvements, sa chemise s'est relevée, et la malicieuse fille apparaît nue depuis les reins jusqu'au bout de son petit pied blanc. Elle sait bien que son costume est incomplet, et elle vous regarde avec un sourire. Boucher a représenté dans vingt dessins au crayon noir ou à la sanguine cette attitude d'une familiarité excessive ; l'invention de ces choses amoureuses lui coûtait peu ; mais ici il a su mettre beaucoup de délicatesse et de goût — je parle au point de vue pittoresque — dans une peinture dont la chasteté n'est pas le mérite essentiel et qui, plus vraie, serait moins digne du regard d'un artiste.

L'effet de couleur, singulièrement harmonieux et sobre, est cherché dans une combinaison de bleus et de blancs, car Boucher n'est pas toujours rose. Le petit lit où la jeune fille prend ses ébats, les rideaux sur lesquels son corps s'enlève en clair sont d'un bleu presque froid, qui forme la dominante du tableau. C'est sur cette grande masse tranquille que jouent, sous un rayon attiédi, les chairs pâles de la séduisante créature. Ces carnations ont des blancheurs lactées que réveillent par endroits quelques accents un peu roses et qui sont là pour vous dire que ce corps n'est pas de marbre et qu'un sang vermeil court sous cet épiderme de camélia. La recherche de la note claire est suivie depuis la ceinture jusqu'au talon ; les rondeurs des formes, les jambes et les pieds qu'illumine un tiède reflet sont voilés de demi-teintes d'une légèreté exquise et ces transparences font penser aux meilleurs de ceux qui ont su peindre les chairs lumineuses dans l'ombre éclairée. Ici Boucher ressemble aux maîtres. Il leur ressemble aussi par la tranquillité souveraine du procédé, large, onctueux, résistant. D'un bout à l'autre, cette peinture est faite d'une sorte de pâte émaillée qui suppose des dessous solidement établis et qui laisse courir sur les surfaces la caresse légère d'un pinceau ailé. Lorsqu'on étudie ce tableau, on se demande quel est le maître français qui a su peindre aussi délicatement des chairs assouplies et vivantes ; on ne trouve pas son nom. Prudhon lui-même, le seul à qui l'on puisse penser, met plus d'ombres à côté de ses lumières ; il est plus inquiet et plus tumultueux. Et je dirai ici un mot étrange : dans cette étude de femme nue, Boucher, dont la candeur est à bon droit suspecte, a la simplicité de la fleur.

Une note blanche sur un fond bleu, la combinaison de deux clartés inégales, c'est là ce que Boucher avait cherché. Mais en même temps il avait

trouvé une de ces attitudes qui laissent tout deviner et qui, si l'on songe à l'idéal de la saison, devaient séduire les connaisseurs. Boucher dut plusieurs fois refaire son tableau. M. de Marigny en possédait un exemplaire de petit format dans le cabinet dont il parlait à Natoire le 19 février 1753, et il désigne franchement la peinture de Boucher sous le titre qui lui convient : *Une jeune femme couchée sur le ventre.* A cette femme peu vêtue, le peintre donna une sœur dont l'attitude est identique, dont la jolie tête sourit avec le même sourire, mais qui, cette fois, a couvert son corps d'un entassement d'étoffes et de draperies. Les pieds seulement sont restés nus, et l'on ne voit qu'un bout d'épaule. C'est le tableau de la galerie de M. Rothan : il est daté de 1744, et, comme la grande *Femme couchée* dont il vient d'être question, il est de la manière la plus fine. Pour complaire aux moralistes, Boucher a habillé son modèle, et, pour ne pas se recopier lui-même et se répéter, il a changé le système de sa coloration. La jeune fille est étendue sur un divan, au milieu d'un fouillis de coussins et de couvertures d'un rouge rosé. A côté d'elle, sur un escabeau, sont placés un brûle-parfum, une boîte à bijoux et un bout de ruban. Les épaules et les pieds ont des pâleurs charmantes : la tête pétille d'esprit et de malice et le sourire est d'une ingénuité redoutable.

Quelque chose doit surprendre. A l'heure où Boucher cherche la délicatesse dans le contour, le précieux dans l'exécution, la manière « où il y a du fini », comme l'écrivait le correspondant du comte de Tessin, l'étrange artiste dont nous essayons de dire le changeant caprice se lance avec une ardeur extrême dans les brusqueries, dans les violences du décor. Boucher, à qui Oudry venait de révéler le paysage, abuse de la révélation, il monte de la réalité à l'imaginaire et s'enrégimente parmi les décorateurs de théâtre. Il prend possession de l'Opéra.

La chronologie fournit ici des rapprochements singuliers. Il semble que Boucher ait aimé à se contredire. Ainsi que nous l'avons indiqué, c'est au Salon de 1742 qu'il expose une de ses peintures les plus fines, la *Diane sortant du bain.* Le catalogue du Salon nous apprend qu'il avait envoyé en même temps une « esquisse de paysage en largeur de trois pieds sur deux, représentant le *Hameau d'Issé,* qui doit être exécuté en grand, pour l'Opéra ». La pastorale héroïque de La Motte et de Destouches fut en effet reprise à cette époque : un hameau peint par Boucher dut paraître la chose la plus naturelle du monde. Les spectateurs n'auraient pu supporter la rusticité qu'à petite dose, et Boucher savait être champêtre avec modération. On voit, par le

DIANE SORTANT DU BAIN

(Musée du Louvre.)



livret du Salon, qu'il s'était borné à donner une esquisse réduite que des décorateurs de profession se chargèrent d'agrandir. Boucher s'occupa aussi des costumes des acteurs. Au printemps de 1743, l'Opéra jouait les *Indes galantes*. Jean Monnet raconte que Boucher avait « dirigé » les décorations et les habits[1].

Ces tentatives ayant réussi, le peintre prit plaisir aux fêtes et aux mensonges du théâtre. Son talent, bien accueilli dès le premier jour, allait devenir nécessaire. Le décorateur en titre de l'Opéra, le chef de ce grand service, était alors Servandoni. Il appartenait depuis fort longtemps à la maison, puisque, dès 1726, il avait peint les décors de *Pyrame et Thisbé*. Mais Servandoni, un peu lassé de travailler pour les autres, voulait avoir un spectacle à lui, et il venait de prendre possession du théâtre des Tuileries. On sait comment il utilisa son privilège. Habile dans la mécanique autant que dans la peinture, il organisa tout un système de décorations changeantes dont le jeu pittoresque valait un poème. Il perfectionna l'éclairage, il inventa des costumes, il eut même l'audace, alors fort nouvelle, de faire manœuvrer des chevaux sur la scène. Les spectacles machinés de Servandoni commencèrent en 1738 par une *Vue de Saint-Pierre de Rome :* ils s'achevèrent en 1757 par la *Constance couronnée*.

Servandoni et Boucher s'étaient connus à l'Académie royale. Ils travaillèrent ensemble. Parfois, lorsque Servandoni avait peint un tableau d'architecture, une composition à la Panini, il éprouvait quelque peine à y introduire des personnages. Il avait alors recours à Boucher. Si le lecteur veut bien consulter la description du cabinet de Lalive de Jully, telle qu'elle a été esquissée par Hébert, il y trouvera la mention d'une peinture que les deux artistes avaient faite en commun.

Servandoni étant désormais absorbé par son spectacle des Tuileries, Boucher hérita de la situation qu'il laissait vacante. En 1746, il fit les modèles de cinq décorations dont l'Opéra avait besoin pour donner plus de lustre à la reprise de *Persée*. L'œuvre parut considérable, car le *Mercure de France* a jugé à propos d'en conserver le souvenir. Ce genre de travail plaisait à Boucher : dans ses pastorales et dans ses paysages aux perspectives bleuissantes, il avait fait du décor sans le vouloir : il était naturellement chimérique ; il inventait sans effort des jardins ornés de statues, des palais aux colonnades de marbre et des solitudes pleines de gaieté.

Boucher ne s'arrêta pas en si beau chemin. Pour épuiser cette matière et au risque d'aller plus vite que les dates, nous dirons que, dans l'hiver de 1747

1. *Supplément au Roman comique ou Mémoires pour servir à la vie de Jean Monnet*, 1772, p. 52.

à 1748, on reprit à l'Opéra l'*Atys* de Lulli. Boucher eut une grande part dans l'invention des décors qu'il fallut renouveler. Le fait est raconté par l'auteur anonyme d'une curieuse *Lettre sur la peinture*. L'écrivain soutient cette thèse qu'un décorateur véritable doit savoir tout ce que sait l'architecte. Se laisser aller à son imagination, c'est, d'après lui, s'exposer à tomber dans le clinquant et à encourir la censure des connaisseurs sérieux. A l'appui de son raisonnement, il cite l'exemple de Boucher. « A-t-on rien vu, dit-il, de si brillant que sa décoration du palais du fleuve Sangar (dans l'opéra d'*Atys)?* Cette voûte d'eau, qui jouoit perpétuellement avec les colonnes de l'édifice, étoit tout à fait ingénieuse. L'éclat de sa lumière porté sur le fond, reflétant sur les cascades, tandis que le devant de la décoration, entretenue dans un ton plus mat, donnoit un beau repos à la vue ; ces colonnes à moitié taillées dans le roc, ornées de coquillages et d'une prodigieuse variété de plantes marines, formoient un pictoresque admirable. » Et, après cet éloge, la préoccupation de l'homme spécial se fait jour. Il paraît que le décorateur avait commis quelques solécismes. « Malgré toute la licence que permettoit le sujet, on ne peut pardonner à M. Boucher d'avoir fait la moitié de son ordre à bossages et refends, tandis que le reste étoit en colonnes torses. Quand on examine cette décoration, ne voit-on pas qu'elle est d'un peintre, qui s'est mêlé d'architecture sans en connoître les vrais principes ? »

C'est en raison de cette méconnaissance des règles que l'auteur de la brochure met Servandoni au-dessus de Boucher. Toutefois, à la fin de son chapitre, il nous fait la grâce d'avouer qu'à la condition de ne pas s'égarer dans le domaine de l'architecte l'inventeur du décor d'*Atys* est un artiste de quelque valeur. Et, comme il était question de lui donner un remplaçant, il ajoute : « Qui pourra mieux rendre que M. Boucher ces beaux jardins, ces belles grottes, ces beaux paysages où l'on reconnoit avec plaisir un heureux mélange des vues de Rome et de Tivoli avec celles de Sceaux et d'Arcueil ? A-t-on jamais vu de plus beaux tableaux que ses *fermes ?* Tout ce qu'on auroit pu lui reprocher, c'est d'avoir donné quelquefois des choses peu correctes en architecture[1]. »

Nous avons tenu à reproduire ce passage parce qu'il est perdu dans un livre qu'on ne lit pas et aussi parce que c'est le seul texte un peu explicite que nous possédions sur les décorations de Boucher. On y voit que le peintre était tout à fait un homme de théâtre ; qu'il ne se bornait pas seulement à fournir une maquette, mais que, comme il le fit pour la reprise d'*Atys*, il se préoccupait

1. *Lettre sur la peinture*, 1748, p. 49. Une note de l'auteur nous fait comprendre que la *ferme*, c'est la toile de fond.

LA FEMME COUCHÉE

(Galerie de M. Rothan.)



aussi de l'effet des lumières sur l'eau de ses cascades simulées. Boucher s'intéressait au spectacle mobile et à la décoration qui remue. Le brave peintre n'était jamais en retard : il rêvait au théâtre de l'avenir[1].

L'auteur de la *Lettre sur la peinture* fait allusion, on vient de le voir, à des difficultés qui se seraient élevées en 1748 entre Boucher et l'Opéra. On était alors en quête d'un autre décorateur. Les relations entre le peintre et l'Académie de musique paraissent en effet s'interrompre à cette époque ; elles ne furent reprises que beaucoup plus tard. Mais Boucher ne cessa pas de s'occuper de l'art qu'il aimait : au moment où son talent est dans toute sa force, où le succès lui arrive de tous les côtés, Boucher travaille pour le théâtre de la Foire.

Il faut lire sur ce point les curieux mémoires publiés par l'impresario Jean Monnet, le *Supplément au Roman comique*. Il y a des faits réels dans ce livre où les amourettes tiennent tant de place. Monnet raconte qu'en 1752 il fit élever un théâtre à la foire Saint-Laurent. Arnoult, machiniste-ingénieur du roi, lui servit d'architecte, et en trente-sept jours l'œuvre fut terminée. « M. Boucher, ajoute-t-il, se fit un plaisir de composer les dessins du plafond, des décorations, des ornements même, et de présider à toutes les parties de la peinture qui fut employée dans cette salle. » Et il paraît que ce théâtre, si rapidement construit et décoré, eut des destinées illustres. « Il a, dit Monnet, été acheté par le roi, démoli et placé à l'Hôtel des Menus pour les répétitions particulières des spectacles de la cour. »

Boucher s'était étroitement lié avec Jean Monnet et resta toujours son ami. Il ne refusa pas de l'aider dans des entreprises nouvelles. En 1754, Monnet fit représenter à la foire Saint-Laurent un ballet de Noverre, *les Fêtes chinoises*. « Ce ballet national, dit étrangement l'écrivain, étonna par sa singularité, et sa magnificence attira le plus grand concours. Les décorations étoient toutes de l'invention et du dessin de feu Boucher... Elles furent peintes par MM. Guillier, Moulin et de Leuse[2]. » Boucher ne pouvait laisser passer une aussi belle occasion de revenir à son orientalisme chimérique. La chinoiserie le rajeunissait.

1. Ces indications doivent être complétées par celles que MM. de Goncourt ont puisées jadis dans les papiers de Beffara, à l'ancienne bibliothèque de l'Hôtel de Ville, et qu'ils ont résumées dans leur précieuse notice sur Boucher. Plus heureux que moi, ils ont trouvé que Boucher avait travaillé pour l'Opéra en 1737, 1738 et 1739. Pendant la période comprise entre le mois d'août 1744 et le 1er juillet 1748, il touchait un appointement de 2,000 livres. *L'Art du XVIIIe siècle*, I, p. 218.

2. *Supplément au Roman comique*, p. 75. — Parmi les artistes qui travaillèrent avec Boucher aux décors des *Fêtes chinoises*, il en est un, Moulin, dont le nom ne s'est pas absolument perdu. Membre de l'Académie de Saint-Luc, Moulin a pris part en 1752 et en 1753 aux Expositions organisées par la compagnie. Il était paysagiste, et comme il croyait avoir des idées, il publia en 1760 un *Essai sur l'art de décorer les théâtres*. Moulin vivait encore en 1769.

Reste-t-il quelque chose des décorations de Boucher pour l'Opéra et pour le théâtre de la Foire? On sait le sort qui attend ces toiles peintes. Quand elles ne sont pas dévorées par l'incendie, elles servent de dessous pour des peintures nouvelles et le palais féerique est recouvert par les frondaisons d'une forêt qui, elle-même, disparaîtra cachée par la colonnade d'un temple. C'est la gloire d'un moment et l'illusion d'une heure. Aussi est-ce dans les innombrables dessins de Boucher, dans ses esquisses, qu'il faut chercher aujourd'hui la pensée et l'intention de son décor. Il a certainement peint des *fermes* ou des toiles de fond; il a présidé à l'ornementation d'une salle entière : pourquoi n'aurait-il pas donné le modèle d'un rideau?

Nous posons la question, parce qu'un de nos amis, M. Anatole de Montaiglon, possède une esquisse de Boucher qui, par le sujet et par le caractère, fait songer vaguement aux choses de théâtre. C'est une peinture légère, une sorte de rêve où dominent des tons clairs, des tons d'argent. Le pinceau a couru sur la toile comme un souffle ou comme une caresse; mais la composition est charmante et vive, la couleur est d'une finesse que Boucher seul a connue à cette date, je veux dire vers 1750. Nous avons fait reproduire cette précieuse esquisse. Apollon, assis dans les nuages, tient d'une main la lyre et de l'autre des couronnes. Une Muse est auprès de lui : de petits Amours d'un rose pâle voltigent dans un ciel gris bleu, et au fond Pégase ouvre ses grandes ailes. A droite et à gauche, d'autres Amours battent le fer sur l'enclume de Vulcain, et des Rivières nues s'accoudent sur leurs urnes comme dans les *Diverses Fontaines :* mais ces deux groupes ne sont là que pour meubler les angles inférieurs de la toile. Le sujet véritable, c'est Apollon présidant aux sauteries des danseuses, aux accords des musiciennes. Les couronnes qu'il tient à la main sont pour les femmes qui chantent ou qui jouent de la double flûte; elles sont pour les Grâces qui, au premier plan, joignent leurs mains et exécutent un pas réglé par Noverre. Nous n'avons ici aucune certitude; toutefois nous aurions bonne envie de croire que l'esquisse de Boucher est le projet d'un rideau pour un théâtre consacré, comme celui de Jean Monnet, à la musique et à la danse.

Cette longue promenade de Boucher dans la féerie et dans le spectacle importe au caractère de son œuvre; elle touche aussi et de très près à l'économie de sa vie privée. Nous ne savons trop ce qu'en disait Mme Boucher; mais nous apprendrions sans surprise que l'aimable femme a pu avoir çà et là quelques heures d'inquiétude. A l'Opéra, Boucher était un peu chez lui : il savait les portes secrètes et les détours des coulisses. Lorsque, comme dans *Atys,* il avait organisé une cas-

APOLLON PRÉSIDE A LA DANSE

ET AUX CHANSONS

Cabinet de M. de Montaiglon.



cade, il allait, en décorateur consciencieux, voir dans la soirée si la lumière jouait décemment sur son cristal mobile. Et comment croire que, derrière le rocher qu'il avait décoré de plantes marines et de coquillages, sous l'ombrage de sa forêt de carton, il n'ait pas rencontré quelque bergère ou quelque nymphe? Le corps de ballet était très jeune à cette époque et très peu farouche. Boucher ne détestait ni les fanfioles de la toilette, ni le fard, ni le clinquant, et, de plus, il aimait à aimer. Il est impossible qu'il n'ait pas eu certaines aventures. On ne cite aucun nom, et il faut respecter le mystère, alors surtout qu'on n'est pas dans le secret. Toute conjecture serait imprudente. Nous savons bien que Hébert, décrivant en 1766 le cabinet de Blondel de Gagny, y signale un portrait de la danseuse, Mlle Rivière, par Boucher[1]. Comme il n'était pas portraitiste de profession, il faut prendre note de cette œuvre exceptionnelle. Mais il n'y a là aucun commencement de preuve. Et d'ailleurs, pourquoi Boucher, introduit par sa fonction dans les coulisses du « tripot lyrique », n'aurait-il aimé qu'une danseuse? De la part d'un homme aussi curieux, l'unité serait de l'invraisemblance.

Quand on examine le portrait de Boucher, le portrait peint aux heures brillantes, au moment où se prépare la reprise d'*Issé*, on se persuade que l'artiste a dû profiter de ses libres entrées à l'Opéra pour faire des études complètes. Ce portrait, tout à fait significatif, est le pastel que le Suédois Gustave Lundberg donna pour sa réception à l'Académie, et qui fut exposé au Salon de 1743 avec celui de Mme Boucher. Il est aujourd'hui au Louvre, et M. Lalauze l'a gravé pour la décoration de ce livre.

Voilà certes une effigie parlante. L'artiste porte, avec le cordon noir, un habit d'un gris très coquet; la tête, spirituellement coiffée, se renverse en arrière; la main posée sur la poitrine a des airs victorieux, la physionomie générale n'est point celle d'un cénobite qui exagère l'austérité. Loin de là, l'œil a comme un rayon tendrement enfiévré; la lèvre est sensuelle et bien vivante. Il y a de plus dans le visage la trace d'une fatigue prématurée. Boucher est allé hier à l'Opéra : il y retournera demain. C'est l'homme aux habitudes mondaines dont Antoine Bret nous a dit le « goût vif pour le plaisir », c'est l'homme marié, l'ardent travailleur qui croyait avoir besoin de se distraire par un peu d'infidélité.

Ici les témoignages sont partout. Marmontel, qui rencontra plus tard Boucher aux lundis de Mme Geoffrin, a écrit un mot terrible : « Boucher n'avait pas vu

1. D'après les *Spectacles de Paris pour l'année 1772*, Mlle Rivière quitta l'Opéra en 1771 et obtint alors une pension de 1,000 livres. Les retraites n'étant liquidées qu'après quinze ans de service, la danseuse aurait débuté vers 1756.

les Grâces en bon lieu. » Où donc les avait-il vues? Et plus tard encore, en 1754, lorsque Natoire, s'informant du sort des amis restés à Paris, demande à Antoine Duchesne si « Boucher est bien raisonnable », la question n'est-elle point transparente? Le directeur de l'Académie de Rome n'a-t-il pas l'air de savoir que son ancien camarade est de ceux qui gardent dans leur automne un peu de printemps et dont l'ivresse, tous les jours recommencée, voudrait éterniser la saison des folies amoureuses?



L'ASTRONOMIE — LA RHÉTORIQUE

(Ancien Cabinet des Médailles.)





VI

TRAVAUX DE BOUCHER POUR LE ROI



En revenant de l'Opéra ou de la foire Saint-Laurent, Boucher trouvait au logis sa jeune femme occupée des soins de la maison et curieuse en même temps des délicatesses de l'art, car elle a fait de fines miniatures et elle s'est essayée dans la gravure à l'eau-forte. Le matin, il entendait le rire sonore et les cris d'oiseaux de son fils déjà grandelet et de ses deux fillettes qui, pour peu qu'elles ressemblassent à leur mère, devaient être gentilles sous leur petit bonnet à la Chardin. Boucher s'apercevait alors qu'il avait charge d'âmes, que les amours faciles sont des fioritures ajoutées au cadre de la vie, mais qu'elles n'en constituent pas l'œuvre maîtresse; que le véritable métier des peintres est de faire de la peinture, et, plein de résolution et de courage, il se remettait au travail.

Dès 1745, on parlait beaucoup de Mme de Pompadour et du goût qu'elle commençait à montrer pour les arts. Boucher fit comme ses confrères : il regarda du côté où se levait la nouvelle étoile; mais il ne fut pas tout de suite employé par la marquise : il dut attendre l'heure de son caprice. Avant de raconter avec détail les travaux d'ordre très divers auxquels il se trouva plus tard

mêlé et qui n'ont pas nui au rayonnement de Mme de Pompadour, il faut dire quelle en fut la préface immédiate et comment il employa son pinceau pendant les années, pour lui très brillantes, qui précédèrent 1750.

Sans être infidèle à l'Opéra, sans négliger le comte de Tessin, Boucher travailla pour le service de Louis XV. L'artiste était même tellement affairé qu'il dut faire attendre le roi. Associé à Carle Vanloo et à Natoire, il eut sa part, une part importante, dans la décoration du cabinet des Médailles à la Bibliothèque de la rue de Richelieu. Ses deux camarades furent plus diligents que lui : ils exposèrent leurs panneaux au Salon de 1745 : Boucher n'arriva que l'année suivante avec deux de ses dessus de porte « de forme chantournée » représentant l'un *l'Éloquence,* l'autre *l'Astronomie.* Les deux autres furent placés à la Bibliothèque sans traverser le Louvre. C'est à l'occasion de ces peintures que Boucher se trouva pour la première fois face à face avec la critique. Le redoutable Lafont de Saint Yenne ne fut pas complètement satisfait. Il consent à reconnaître que « le sieur Boucher a de la réputation », il juge son ordonnance agréable, ses draperies recherchées et légères, mais il déclare que son *Éloquence* est singulièrement inexpressive, il reproche à Boucher, lorsqu'il peint des enfants ou des génies, de leur donner des attitudes violentes et renversées. Ces objections étaient d'ailleurs présentées d'une façon fort décente. Boucher ne connut que plus tard les amertumes et les morsures de la critique affranchie.

Ainsi que nous l'avons dit à propos des travaux de Natoire, le cabinet des Médailles n'existe plus. Le Vandale qui a fait vendre, comme un débris de vieille ferraille, la magnifique rampe de l'escalier de la Bibliothèque a montré la même fureur ignorante dans la destruction du cabinet qui avait été décoré par Carle Vanloo, Natoire et Boucher. Leurs peintures heureusement n'ont pas été vendues. Privées des cadres qui les complétaient et en légitimaient la fantaisie, elles sont aujourd'hui déposées au cabinet des Estampes et elles attendent une destination nouvelle. Lorsque ces panneaux seront mis en place, on verra bien que les maîtres du XVIIIe siècle avaient la notion du décor; on verra que les quatre dessus de porte de Boucher sont des œuvres d'une coloration égayée et d'un caprice charmant.

Il est curieux de noter qu'à cette époque Boucher avait dans Paris des amitiés littéraires. A l'Opéra et à la foire Saint-Laurent, il était entré en relation avec les gens de théâtre et les poètes : il correspondait avec Favart[1]; il paraît

1. *Inventaire des autographes de la collection de M. Benjamin Fillon,* 1879, p. 47. — Les deux lettres mentionnées dans ce catalogue datent du 2 juillet et du 17 août 1748. Écrites à Favart au nom de Boucher, elles sont de la main de Marie-Jeanne Buzeau.

L'HISTOIRE — L'ÉLOQUENCE

Ancien Cabinet des Médailles.



avoir connu Piron d'assez bonne heure. Guillaume Coustou étant mort le 20 février 1746, Boucher eut la pensée de faire demander au directeur des bâtiments du roi le logement que le défunt avait occupé place du Vieux-Louvre. Il jugea que Lenormant de Tournehem serait plus accessible à la poésie qu'à la prose et c'est son ami Piron qu'il chargea de rimer sa requête. Les vers de Piron sont des plus curieux. Il y est question d'Apelles, « ce Carle Vanloo d'autrefois », et du grand art sévère que Boucher ne pratique pas. Après avoir énuméré les sujets que le peintre traite d'ordinaire, le poète essaye de caractériser le talent du maître :

Je ne recherche, pour tout dire,
Qu'élégance, grâces, beauté,
Douceur, gentillesse et gaieté;
En un mot que ce qui respire
Ou badinage ou volupté :
Le tout sans trop de liberté,
Drapé du voile que désire
La scrupuleuse honnêteté;
Voile mince à la vérité,
Gaze qu'avec facilité
L'imagination déchire.
Tel est le genre accrédité
Où le goût régnant me condamne :
J'ai des enfants et des besoins;
Plaire est mon but, et l'on court moins
A Michel-Ange qu'à l'Albane [1].

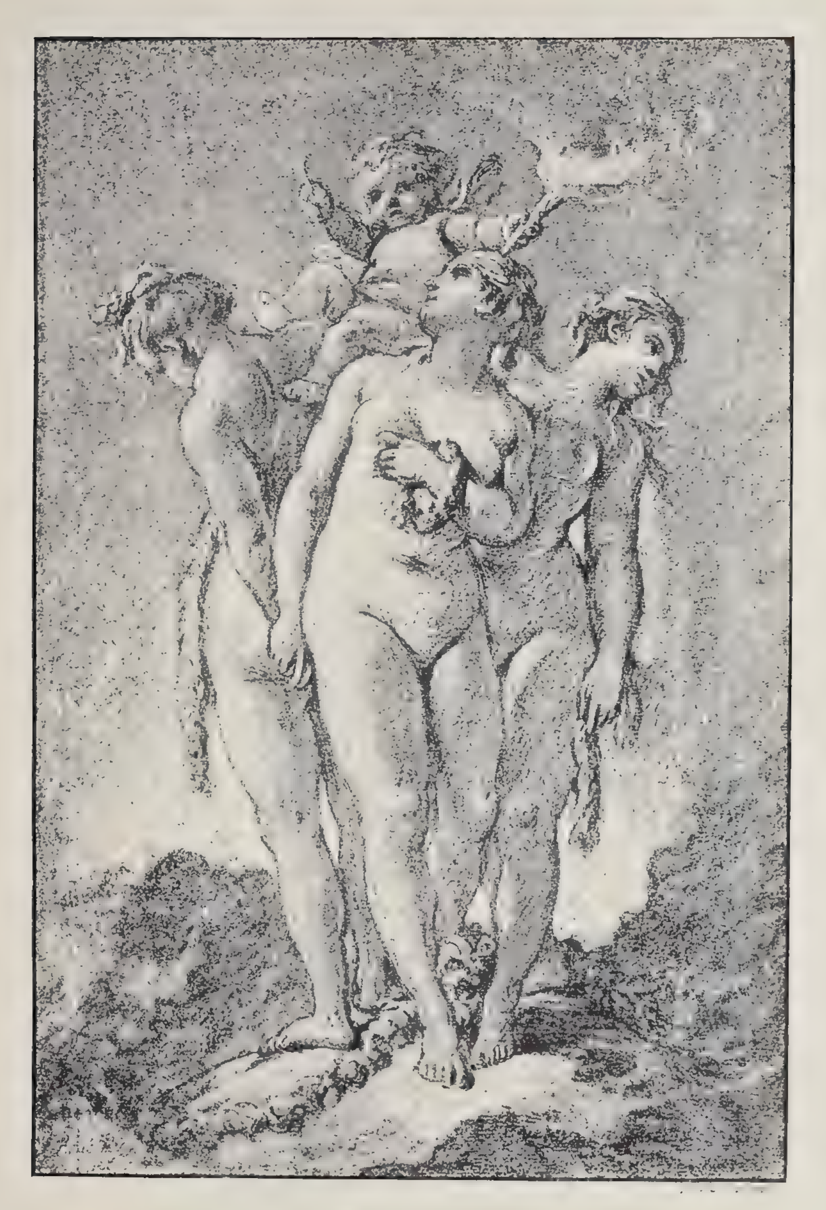
Boucher ne connaissait pas seulement les poètes : il était également en relation avec quelques-uns des critiques, entre autres l'abbé Leblanc dont le concours ne lui fut point inutile. L'abbé faisait des tragédies, défaut bien grave chez un ami; mais il écrivait aussi sur les arts et Boucher trouva en lui un juge sans sévérité. L'auteur d'*Abensaïd* était en outre historiographe des bâtiments du roi. Boucher a fait pour lui le frontispice de la *Lettre sur l'Exposition des ouvrages de peinture* (1747). Nos ancêtres sont fort maltraités dans cette charmante estampe, dont la gravure est de Lebas. Une femme qui a un bandeau sur la bouche — car elle est à la fois éloquente et muette — est assise devant son chevalet : c'est la personnification de la Peinture. Elle achève une grande toile sur laquelle on voit les *Trois Grâces* dont le groupe rieur est dominé par l'Amour triomphant. De petits génies dessinent aux pieds de la savante ouvrière. Et, pendant qu'elle

1. *Œuvres complètes d'Alexis Piron*, 1776, VIII, p. 160. — Le logement sollicité par Boucher ne lui fut attribué que plus tard. Il manque ici une date que nous n'avons pu déterminer. Nous savons seulement qu'en 1752 Boucher était déjà logé au Louvre.

travaille, on voit arriver derrière elle la cohue des discuteurs : Silène, inhabile aux délicatesses, l'Envie entourée de ses serpents, et, brochant sur le tout, un âne aux longues oreilles, symbole, plus ou moins exact, de la critique d'art en 1747. L'abbé Leblanc n'eut plus rien à refuser au peintre qui avait fait pour lui cette piquante image.

Nous avons dit que, dans le frontispice du livre de l'abbé, la Peinture est assise devant une toile commencée où l'on reconnaît les Grâces surmontées par la figurine de l'Amour. C'est là, peut-être, la première pensée d'un motif dont Boucher était alors fort préoccupé et qu'il a traité plusieurs fois avec un entrain qui ressemble à de la conviction. Les Grâces portant en triomphe le petit Cupidon, c'est un sujet qui caractérise absolument l'idéal de Boucher. Il suffira d'en citer deux éditions. La première est un dessin dans lequel le crayon s'amuse à exprimer le relief des formes nues et le modelé gras des chairs savoureuses. Le redoutable enfant, qui tient une torche de chaque main, est assis sur les épaules des jeunes filles, et elles l'aiment trop pour le laisser choir. Boucher a corrigé ce projet dans une peinture ovale qui est restée à l'état d'esquisse et que M. Lacaze a eu la bonne pensée de léguer au Louvre. Ici le groupe des Grâces présente quelques différences, et ces différences sont des améliorations. Dans le dessin, les deux figures, placées à gauche du spectateur, se donnent la main et leurs bras forment les deux côtés d'un triangle dont l'aspect est fâcheux : Boucher s'en aperçoit, et, dans son esquisse peinte, il montre de dos la troisième des Grâces ; il évite ainsi la rencontre des lignes mal rythmées ; en outre, le groupe est en mouvement, et les pieds, agités ou relevés, expriment l'allure légère d'une saltation cadencée. Quant à l'exécution de cette peinture, improvisation d'un caprice heureux, elle a toujours touché les artistes. La coloration, faite de gris rosé, abonde en fraîcheurs fleuries ; tout est venu au premier coup, avec des tons de la plus parfaite délicatesse, un fin sentiment des carnations à la fois robustes et tendres et ce brio que Boucher a constamment mis dans ses esquisses.

Nous ignorons si l'artiste, utilisant ces divers projets, a jamais peint en grande dimension le motif qu'il avait étudié avec tant de soin. Aucun tableau semblable ne figure du moins parmi ceux que Boucher envoya au Louvre. Au Salon de 1747, son exposition fut importante. Il avait travaillé pour la décoration d'un château royal. C'est, en effet, à la chambre à coucher de Louis XV, à Marly, qu'était destiné le tableau ovale où, reprenant un sujet qu'il savait par cœur, il avait peint *les Forges de Vulcain*. Nous croyons avoir retrouvé cette peinture : c'est celle de la galerie Lacaze, composition de forme ovale, comme celle qui était à Marly,



LES TROIS GRACES

mais inscrite dans un cadre rectangulaire[1]. Si, conformément à l'usage, le Vulcain est assez commun, le petit Amour est spirituel et la Vénus, extrêmement jeune, presque enfant, a un air de friponnerie ou d'innocence auquel Louis XV dut être sensible. L'exécution est d'ailleurs fine et soignée. Boucher est toujours curieux quand il s'applique.

Une heureuse acquisition de M. Lacaze a permis de placer au Louvre, à côté de l'ovale de Marly, une grisaille qui représente aussi *les Forges de Vulcain*. La composition est plus compliquée, elle s'arrange un peu comme un décor, elle est ingénieuse et charmante. Ce tableau, presque monochrome, montre que, pour être spirituel, Boucher n'avait pas besoin des ressources de la couleur. Un peu de noir et de blanc réunis par des tons intermédiaires et réchauffés çà et là par quelques accents d'un gris roux lui suffisaient pour arriver à l'effet. Beaucoup de ses tableaux ont été préparés de cette sorte. A ce moment d'ailleurs, Boucher aimait ce procédé tranquille et doux comme un dessin. Au Salon de 1747, il exposait, avec l'ovale que nous avons retrouvé au Louvre, une allégorie, esquisse en grisaille d'une thèse dédiée au Dauphin. L'œuvre paraît égarée ou perdue.

A ce même Salon de 1747, dont il semble que nous ayons peine à sortir, il y avait une exposition dans l'Exposition. Renouvelant la fête organisée en 1727 par son prédécesseur le duc d'Antin, Lenormant de Tournehem avait institué un concours entre les principaux officiers de l'Académie. Cette fois encore, le sujet était laissé au libre choix des concurrents, mais tous devaient être vainqueurs dans la lutte, car le roi payait chaque tableau mille écus. L'Exposition eut lieu dans la galerie d'Apollon, et, comme chacun arrivait au concours en raison de son grade et non de son talent, on vit placées côte à côte des œuvres de Sébastien Leclerc, de Restout, de Dumont le Romain, de Collin de Vermont, de Jeaurat, de Pierre, de Carle Vanloo, de Natoire, dont nous connaissons déjà *la Fête de Bacchus,* et enfin de Boucher[2]. Son tableau, l'*Enlèvement d'Europe,* paraît avoir eu beaucoup de succès. Les *Nouvelles littéraires* assurent qu'il « n'y a rien de plus élégant, de plus gracieux et de plus voluptueux que cette composition ». L'écrivain ajoute toutefois que le coloris de Boucher n'est pas beau et que, dans l'*Enlèvement d'Europe,* « la couleur de rose domine trop ». Ce dernier reproche avait déjà été

1. Par suite d'une mauvaise lecture, le catalogue de la galerie Lacaze (édition de 1878) assigne à ce tableau la date de 1741. Corrigeons nos amis et nos maîtres. La peinture est bien de 1747. Elle était placée à Marly, en dessus de porte, avec un autre sujet également emprunté à l'histoire de Vénus.

2. Le catalogue enregistre en outre les tableaux de Cazes et de Galloche; mais les *Nouvelles littéraires,* qui servent d'introduction à la *Correspondance* de Grimm dans l'excellente édition due à M. Maurice Tourneux, nous apprennent que leurs peintures ne furent point exposées : les vieux lutteurs ne purent être prêts en temps utile. L'abbé Leblanc signale aussi la défection involontaire des deux maîtres invalides.

LES TROIS GRACES

(Musee du Louvre.)

(D'après la photograhie de M Braun.)



formulé par l'abbé Leblanc. Lui aussi, il constate, dans sa *Lettre sur l'Exposition des ouvrages de peinture,* que l'artiste abuse un peu du rose; mais, à cela près, l'éloge est presque sans restriction, et le bon abbé, utilisant un cliché qui a beaucoup servi, déclare que Boucher est décidément « le peintre de la volupté et des grâces ».

Le tableau qui a figuré au concours de 1747 est-il bien celui que nous avons vu à Saint-Cloud pendant notre jeunesse et qui, au moment de l'invasion, a été apporté au Louvre avec *la Fête de Bacchus* de Natoire? La toile a été agrandie, mais fort maladroitement; on reconnaît les dimensions primitives, elles concordent avec tous les renseignements, et la composition est bien la même. Voici la belle Europe, qui s'est endimanchée pour sauter sur la croupe du taureau blanc; ses compagnes lui apportent des fleurs et lui souhaitent une navigation heureuse; la troupe enjouée des Amours, écoliers roses que nous avons déjà vus dans la *Naissance de Vénus* de Stockholm, déroule au-dessus du groupe la banderole de soie dont nous connaissons le frou-frou; l'*Enlèvement d'Europe* est bien la composition de Boucher, telle que l'abbé Leblanc l'a décrite. Elle est ingénieuse et mouvementée et cependant le tableau du Louvre a quelque chose d'inquiétant. Il est d'une exécution sèche et peu spirituelle, qui diffère étrangement des procédés que Boucher avait adoptés en 1747 et dont on voit un exemple dans *les Forges de Vulcain* de la galerie Lacaze. L'imagination ayant été donnée à l'homme pour faire des conjectures, nous supposons qu'il y a eu deux exemplaires de l'*Enlèvement d'Europe*, que ces deux peintures n'étaient pas d'une valeur égale et que celle qui est venue de Saint-Cloud au Louvre n'est pas la meilleure.

Il est intéressant de savoir ce que la critique pensait de Boucher au temps où il travaillait pour la Bibliothèque du roi et pour le château de Marly, où, faisant succéder la pastorale à la mythologie, il peignait, en 1747, le tableau que Lebas a gravé sous le titre : *Pensent-ils au raisin?* (Musée de Stockholm.) Nous avons déjà cité quelques mots de Lafont de Saint-Yenne et de l'abbé Leblanc. Quelle était l'opinion de Saint-Yves? Au Salon de 1748, Boucher n'avait exposé qu'un tableau ovale, le *Berger qui montre à jouer de la flûte à sa bergère,* et une petite peinture de forme carrée, une *Nativité,* qu'il ne faut point confondre avec celle que l'artiste exécuta plus tard pour Bellevue. Dans les *Observations sur les arts,* Saint-Yves se déclare satisfait de ces deux œuvres; puis, après avoir découvert que Boucher est « l'Anacréon de la peinture », il essaye de caractériser sa manière, tout en lui faisant quelques reproches. Le critique, qui n'est pas sans esprit, prétend que les héroïnes de Boucher seraient de charmantes maîtresses, mais que ce n'est pas chez lui qu'on

aimerait à choisir sa femme ; il complète sa pensée en disant que Boucher ne devrait peindre que « Vénus et la cour friponne de Cythère ». Sur le coloris de l'artiste, Saint-Yves engage une discussion intéressante. Il lui reproche doucement le ton trop bleuâtre de ses paysages et surtout les divagations de son éclairage multiple et divisé. Ici il faut citer le texte : « Selon quelques personnes, il arrive à M. Boucher que, pour être brillant, il passe souvent le but : il éparpille ses lumières ; elles ne forment plus des masses, et ne sont point assez contrastées par des ombres qui les soutiennent, ce qui éblouit l'œil, qui ne trouve plus cette harmonie, ce repos, un des plus grands charmes de la peinture. » Et, par un enchaînement d'idées tout à fait logique, Saint-Yves finit par invoquer l'exemple de Rubens : « Voilà le peintre dont M. Boucher, qui aime le brillant, devroit étudier la manière[1]. »

Ce n'était pas là un mauvais conseil. Boucher pensa souvent à Rubens ; il aima les carnations transparentes et nacrées, et bien des fois déjà il avait essayé, sans parti pris et dans de libres imitations à la française, de donner à ses déesses nues, à ses Amours potelés la souplesse de l'épiderme et l'unité caressante de la lumière. L'avis fraternel que lui adressait publiquement Saint-Yves était d'accord avec sa propre préoccupation. Vers 1750, Boucher, parvenu au maximum de sa force, a peint plusieurs tableaux tranquilles et pleins de tenue, des tableaux sans feux d'artifices. Nous en citerons quelques exemples.

Il existe au musée de Tours une composition souriante, qui met en scène Apollon et une amoureuse anonyme. C'est à tort que les anciens catalogues de la collection donnent à l'imprudente le nom de Latone. Bien qu'Apollon n'appartînt pas à une famille de mœurs scrupuleuses, il n'avait pas coutume de faire la cour à sa mère. L'énamourée du tableau de Tours doit être une des bergères ou une des nymphes qui ont aimé le Soleil, Issé, Leucothoé ou Clytie. Le dieu porteur de lumière vient de descendre de son char : il a confié à des Amours voltigeant dans un ciel de gloire la garde de ses chevaux blancs ; d'autres Amours sont épars dans les fantasmagories d'un fond mêlé d'aurore ; l'un d'eux tient des torches flamboyantes, ses camarades se sont emparés de la lyre que décore un brin de laurier ; enfin un groupe de petits Cupidons, chargés de fleurs et de couronnes, descend de la nue comme une avalanche rose. Apollon, presque nu, car il n'a pour tout vêtement qu'une draperie hasardeusement flottante, se penche vers une jeune femme, une bergère qui tient une houlette à la main et qui a derrière elle quelques moutons. Cette bergère, princièrement habillée de blanc et de bleu, semble appartenir au

1. *Observations sur les arts*, 1748, p. 28.

meilleur monde. L'attitude du dieu est tout à fait aimable ; la jambe en avant, le torse penché, le geste arrondi et persuasif, il a l'air de venir de l'Opéra. Sur le premier plan, deux nymphes des eaux assistent aux préliminaires du roman. Fond de paysage. L'ensemble sourit doucement dans la gamme modérée de couleurs tendres et qui ont su se mettre d'accord.

Nous savons par un ancien inventaire que ce tableau provient du château de Chanteloup. A ce renseignement, déjà curieux, le catalogue du musée ajoute une autre information : les personnages représentés par Boucher seraient le duc et la duchesse de Choiseul. Ici l'état encore incomplet de nos recherches ne nous permet pas d'avoir une opinion définitive. Nous dirons seulement que l'*Apollon* du musée de Tours est daté de 1750 et que c'est le 12 décembre de la même année que M. de Stainville, le futur duc de Choiseul, épousa la petite-fille du financier Crozat. Nous ajouterons que la bergère vers laquelle Apollon se penche amoureusement n'est en aucune façon un des modèles ordinaires de Boucher : le type a l'individualité d'un portrait. La tradition que les anciens catalogues du musée de Tours ont consacrée n'est donc peut-être point absolument folle. Mais, puisque la question n'est pas encore élucidée, n'insistons pas. Ce qui importe, c'est la peinture elle-même : nous la donnons comme une des œuvres les plus fines de Boucher. Rien de brutal, rien de violent. Loin de là, des tons qui, lorsqu'il le faut, passent les uns dans les autres et font une douce harmonie. La draperie dont Apollon est vêtu est d'un rose rompu qui joue finement avec les chairs pâles. Boucher a-t-il donc connu des jours heureux ? L'enlumineur des dessus de portes aurait-il été parfois un coloriste épris des délicatesses du ton rare ?

Il est impossible d'en douter quand on a vu le beau tableau qui appartient à l'honorable M. Belle, député d'Indre-et-Loire et maire de Tours. Cette peinture, dont la renommée est récente encore, — on n'a guère pu l'apprécier que lors de l'Exposition provinciale organisée en 1873, et les anciens textes n'en parlent pas, — est un des Boucher les plus importants que nous ayons jamais rencontré [1]. Nous croyons en avoir deviné le sujet. Lorsque Latone eut cédé aux instances amoureuses de Jupiter, Junon montra une jalousie exceptionnelle : elle poursuivit de ses fureurs l'infortunée maîtresse de son mari, et Latone, errante et toujours menacée, commença alors cette longue fuite qui a apitoyé les poètes. Un dieu s'intéressa à la fugitive. Au moment où le serpent Python allait l'atteindre, Nep-

1. *Exposition rétrospective d'objets d'art.* Tours, mai 1873. — Le tableau du cabinet de M. Belle fut exposé sous le titre : *Évanouissement d'Amphitrite.* Le catalogue n'indique pas les dimensions que nous avons relevées avec soin. L. 1m,95. H. 2m,26.

tune fit émerger, du fond des mers, une île inédite, l'île de Délos, et c'est là que Latone fut prise des douleurs de l'enfantement. La malheureuse a longtemps couru : sa sandale dénouée dit la rapidité et les hasards de son voyage; elle tombe au pied d'un rocher dont la vague bleue caresse les bords, et elle est assistée par des nymphes, en son dur travail maternel, qui est douloureux, car ses yeux s'emplissent de larmes, et qui est doux, car elle sourit. Et, au moment où va naître Apollon, Iris, la messagère de Jupiter, descend du haut des nues, et, l'accouchement devant être secret, elle remet à deux nymphes complaisantes un grand manteau, destiné à couvrir Latone et à cacher aux habitants de l'Olympe le mystère qui s'accomplit.

Tel est le motif, assez rare dans sa donnée, dont Boucher paraît s'être inspiré en peignant ce grand tableau. Il y a mis un soin extraordinaire et tous les agréments qu'on peut supposer. Le choix des colorations est particulièrement notable. Abandonnée aux bras des nymphes qui lui viennent en aide, Latone a la poitrine et les jambes nues : les cuisses seulement sont recouvertes d'une draperie d'un rose passé, de ce rose rompu que nous avons signalé dans l'*Apollon* du musée de Tours, et qui prouve la contemporanéité des deux tableaux. Cette draperie, éteinte et sage, est là pour laisser toute leur valeur aux carnations lumineuses de l'accouchée. La nymphe placée derrière elle, et qui la soutient dans ses bras, est brune avec un vêtement d'un bleu cendré également très éteint : les autres jeunes filles sont des blondes aux cheveux d'or pâle, et le rayon joue dans leur coiffure qui est du caprice le plus élégant. Une des nymphes est surtout délicieuse : c'est celle qu'on voit à demi couchée sur le rivage et qui se montre de dos : la tête et les bras sont dans la lumière, le reste du corps s'enveloppe d'une demi-teinte dont la délicatesse est infinie. La figure d'*Iris*, aux ailes transparentes, descend du ciel par un mouvement audacieux; elle a l'allure volante et légère d'une muse de Tiepolo. Le manteau qu'elle remet aux deux jeunes filles est d'un bleu modéré, le rocher du fond forme une masse grisâtre; à droite, l'horizon se perd dans l'effacement vaporeux d'un brouillard d'azur.

Nous avons fait graver ce tableau dont la composition ingénieuse échappe à la banalité, dont la coloration, si fleurie qu'elle soit, ignore toute fadeur. L'exécution est délibérée, et en même temps elle est prudente. On sent dans les carnations l'unité tranquille du travail, dans les têtes, qui sont toutes originalement jolies, les libres allures d'un pinceau spirituel. Comment se fait-il que cette peinture ne soit pas mentionnée dans les livres du XVIIIe siècle et qu'elle n'ait point d'histoire ? Pour la fraîcheur des tons, la curiosité de l'arrangement, le

LATONE DANS L'ILE DE DÉLOS

(Cabinet de M. Belle



charme des physionomies, le tableau que, faute d'un titre meilleur, nous intitulons aujourd'hui *Latone dans l'île de Délos,* est une des pages les plus heureuses de l'œuvre de François Boucher.

Il semble donc établi que, pendant les années voisines de 1750, à l'heure même où Mme de Pompadour va avoir besoin de son pinceau et de ses conseils, Boucher a connu la joie du bon ouvrier qui se sent capable de bien faire. On dirait qu'il a eu alors la conscience de ses défauts, et que, par un effort de volonté, il a su en diminuer les surprises, en modérer les dangereuses séductions. C'est là une belle saison dans sa vie. Diderot qui, il est vrai, n'a pu juger l'artiste que lorsque son talent fatigué glissait sur les pentes fâcheuses, a l'air de croire que Boucher était à moitié fou; nous entendrons tout à l'heure le philosophe parler de son désordre et de son délire. Diderot n'a vu qu'un moment : mieux informés, nous avons aujourd'hui sous les yeux toute la carrière laborieuse de Boucher, et nous pouvons dire qu'entre le matin, qui se souvient trop de François Lemoyne, et le soir, qui fut fiévreux et maladif, il y a eu un midi clair et relativement tranquille.

Pour les choses de la couleur, notre affirmation n'est point conjecturale. Nous avons des preuves authentiques et des dates certaines. Vers 1750, Boucher n'exalte pas les tonalités, il les calme, il les noie dans la grande douceur environnante. Il aime les bleus éteints et les roses pâles. Il ne veut plus croire aux lumières brillantées et métalliques qui l'amusèrent au temps où il peignait la *Naissance* et la *Mort d'Adonis,* du cabinet de Lalive de Jully. Si ses yeux ne lui permettent pas d'apercevoir toujours la nature sous son véritable rayon, sa vue, encore inaltérée, ne lui montre point ces pourpres violents, ces rouges excessifs qui naîtront plus tard sur sa palette comme des fleurs malsaines. Boucher est alors un coloriste qui se possède, et, avant de poser un ton sur la toile, il s'arrête, il réfléchit, il demande aux tons voisins s'ils feront bon accueil au nouveau venu.

Et ses compositions aussi sont heureuses, parce qu'elles sont calculées. Boucher remplit le cadre jusqu'au bord : il étoffe la décoration; il ne veut pas avoir l'air pauvre, mais il ne jette point ses richesses au hasard, il les dispose, il les arrange. Il ne s'est nullement réconcilié avec la ligne droite qui, décidément, ne lui paraît guère pittoresque; l'enroulement des courbes est sa ressource principale; toutefois il les varie et les combine avec soin, en vue de l'effet d'ensemble. Quant au mouvement, il l'obtient toujours. Il sait le secret de la figure qui vole et de celle qui monte, il s'amuse aux raccourcis de ces attitudes renversées dont Lafont de Saint-Yenne discutait l'élégance. Et sur ce spectacle agité il met,

comme dans l'*Apollon,* comme dans la *Latone,* une peinture légère, souvent caressée, et parfois très sage. Non, tout n'est pas déraison et délire dans la vie et dans l'œuvre de l'artiste que Diderot a voulu faire passer pour fou. Habile à gérer sa force et à discipliner son caprice, Boucher parvint au sommet de son talent, à l'heure savamment choisie où Mme de Pompadour l'attendait.





VII

BOUCHER ET MADAME DE POMPADOUR



Madame d'Étioles, au temps de sa première manière, n'avait qu'un souci en tête : elle voulait devenir la maîtresse du roi. La duchesse de Châteauroux étant morte le 8 décembre 1744, l'office se trouva vacant, et bientôt, le nom changeant avec la situation, la nouvelle marquise de Pompadour commença ce qu'elle a elle-même appelé son règne, un règne qui dura près de vingt ans. Dès son enfance, la jeune femme avait aimé la musique et la comédie : quand sa vie se trouva associée à celle de Louis XV, il lui restait beaucoup à apprendre; mais, comme elle s'était depuis longtemps familiarisée avec le rôle qu'elle rêvait, elle sut en quelques mois son métier de reine. Elle devint bientôt pour tous les arts une protectrice chaleureuse : elle n'inventa nullement, comme on l'a trop dit, le style qui porte son nom. Elle reçut des circonstances ambiantes le rayon de lumière et le refléta autour d'elle. Pour juger des questions de goût, la marquise s'entoura de conseillers tout à fait informés du nouvel idéal; elle eut en outre des ministres et des serviteurs, entre autres son frère, qui lui aussi changea de nom. M. de Marigny

remplaça M. de Vandières et, de plus, il devint un personnage. Au moment où Lenormant de Tournehem était directeur des bâtiments du roi, le frère de Mme de Pompadour avait obtenu sa survivance : cette haute fonction lui échut après la mort de Lenormant, en novembre 1751, et il l'exerça, non sans grâce, pendant tout le règne de sa sœur et même plus longtemps.

La maîtresse de Louis XV n'appartenait pas à l'ancien régime. Si elle ne fit rien pour hâter l'avènement de l'art nouveau, — tout était préparé quand elle arriva, — elle fit beaucoup pour l'organiser et en consacrer la victoire. Elle utilisa les forces de l'école. Mais d'abord elle voulut les connaître; et, pour elle, l'apprentissage précéda la maîtrise. Quand on étudie l'histoire de France dans les catalogues des Salons, on voit que, pendant les premières années, de 1745 à 1750, les peintres et les sculpteurs travaillent pour le roi et pour la reine. Mme de Pompadour reste dans la coulisse. Et en effet c'est d'abord aux architectes qu'elle eut recours : avant de décorer la maison, il faut la construire. Dès que le château de Bellevue commence à prendre tournure, Mme de Pompadour fait appel aux maîtres de la couleur ou du marbre : c'est au Salon de 1750 qu'on voit apparaître les œuvres destinées à enrichir Bellevue. Elle est dès lors en relation avec Oudry, Adam l'aîné, Pierre et Boucher. En 1751, Falconet expose sa statue de *la Musique*, également destinée à décorer la somptueuse résidence de la favorite. Après ce début, le mouvement ne s'arrêta pas; Mme de Pompadour fit surtout travailler les artistes nouveaux. Ce n'est pas sans dessein que nous avons nommé Oudry le premier : il paraît avoir connu la marquise d'assez bonne heure et s'être signalé par l'ardeur de son zèle. L'excellent artiste ne s'était pas borné à fournir quatre tableaux pour la salle à manger de Bellevue : il avait également peint sur cuivre, dans de petites dimensions, les oiseaux de la maîtresse du logis, réunis dans le même cadre et perchés sur un cerisier. « Ils sont tous portraits, » dit le livret du Salon de 1750. Avec de telles complaisances, Oudry devait être agréable, et il est possible que ce soit lui qui ait recommandé à Mme de Pompadour son collaborateur Boucher.

Elle connaissait bien d'ailleurs ce nom qui était alors sur toutes les lèvres; curieuse d'apprendre, elle avait suivi avec assiduité les Expositions de l'Académie, et l'on peut assurer, sans craindre de la compromettre, qu'elle était entrée à Marly dans la chambre à coucher du roi où brillaient dès 1747 deux dessus de porte de Boucher. Elle lisait volontiers les brochures nouvelles : elle sut que, dans son petit livre sur le Salon de 1748, Saint-Yves avait déclaré que Boucher était fait pour peindre « la cour friponne de Cythère ». La marquise n'hésita

L'ASSOMPTION DE LA VIERGE

(Dessin de *l'Albertine* à Vienne.)

D'après la photographie de M. Braun.



plus : elle résolut d'employer le peintre à la décoration de Bellevue; et, par un caprice bien naturel de la part d'une reine de la main gauche, elle lui demanda un tableau religieux.

C'était en 1749 sans doute. Lassurance avait achevé la construction du château : il ne manquait presque plus rien à l'élégant édifice. Dans cette maison mondaine où les visites du roi étaient désirées et attendues, on trouvait tout ce qu'il faut pour aimer et tout ce qu'il faut pour se repentir. L'architecte n'avait eu garde d'oublier la chapelle. C'est pour décorer le maître-autel que Boucher peignit un grand tableau, une toile plus haute que large qui représentait *la Nativité* et qui figura au Salon de 1750. D'Argenville n'a pas manqué d'en dire un mot dans son *Voyage pittoresque des environs de Paris.* Il rappelle — ce qui est vrai — que la *Nativité* a été gravée par Fessard; mais il ajoute, beaucoup moins exactement, qu'elle est « dans le goût de Carle Maratte ». *La Nativité* de l'ancien château de Bellevue est dans le goût de Boucher, et c'est même là un des types caractéristiques de sa manière d'entendre les sujets religieux. Art facile, agréable, peut-être, mais fort profane. C'était assez pour les dévots à qui la chapelle était destinée; c'est bien peu pour ceux qui font profession de croire que de pareils sujets réclament une certaine gravité de pinceau. Le tableau de Boucher est connu du lecteur : d'abord parce que la gravure de Fessard, — c'est celle qui a pour titre *la Lumière du monde* — se rencontre aisément, et ensuite parce que la peinture originale a figuré, il y a quelques années, dans une vente de l'hôtel Drouot. Notre souvenir nous la rappelle comme une toile rapidement brossée, et qui, dans la gaieté de ses colorations, avait le charme inconsistant d'une œuvre légère.

Disons-le d'ailleurs une fois pour toutes. Ce n'est pas dans la peinture religieuse que Boucher a montré le meilleur de son talent : il n'y a fait voir que la verve de son pinceau. Sans doute nous n'entendons pas nier les qualités d'arrangement, les mérites d'exécution qu'on peut trouver dans certains tableaux de ce genre, notamment dans la *Prédication de saint Jean-Baptiste* qui décore une des chapelles de la paroisse de Saint-Louis, à Versailles; mais le coloris de Boucher ne convient pas à ces motifs austères. C'est dans ses dessins qu'il faut chercher son brio et sa fantaisie. Une sanguine, comme *la Naissance du Christ annoncée aux bergers,* suffirait à faire connaître la bonne humeur de son crayon et son allure pittoresque. On voit aussi dans *l'Assomption de la Vierge,* du musée de Vienne, combien Boucher a eu parfois la notion du mouvement, le secret de la figure qui monte et qui vole. Ici, les chérubins bercés dans le ciel lumineux, la

Madone emportée dans les nuages aux bras des anges qui la soutiennent, le fracas des draperies, dont on entend le claquement soyeux, tout semble fait pour évoquer le souvenir d'une brûlante esquisse de Tiepolo.

Il ne paraît pas d'ailleurs que M[me] de Pompadour ait demandé à Boucher beaucoup de compositions religieuses. *La Nativité,* placée dans la chapelle de Bellevue, suffit à son caprice. Mais, pour les appartements, il fallait des dessus de porte. Boucher peignit des pastorales. Il en fit même un assez grand nombre sous le règne de la favorite. On voyait deux de ces bergeries — ce sont celles du Salon de 1753 — dans le petit cabinet attenant à la chambre à coucher du roi, à Bellevue, car, on le sait, Louis XV ne fut jamais menacé de passer la nuit à la belle étoile. Ce monarque privilégié avait des chambres à coucher partout. Du reste, nous ne pouvons ouvrir un volume du XVIII[e] siècle, feuilleter un catalogue de vente, visiter une Exposition parisienne ou provinciale, sans y rencontrer des pastorales de Boucher. L'esprit se lasse à ce dénombrement sans fin, et nous y renonçons.

Pendant les premières années qui suivirent l'avènement de M[me] de Pompadour, Boucher, revenant à un idéal qui l'avait bien inspiré au temps de sa jeunesse, fit un certain nombre de tableaux et de dessins où la vie mondaine était étudiée. Considéré comme modiste, Boucher a du prix. La marquise possédait de sa main quatre peintures qui ont été gravées par Daullé et qui représentaient les *Quatre Saisons.* Après la mort de M[me] de Pompadour, elles passèrent dans la collection de son frère, et on les trouve mentionnées dans le catalogue de sa vente. Un de ces tableaux a reparu à l'Exposition organisée au profit des Alsaciens : c'est *l'Hiver,* figuré par une jeune femme assise dans un traîneau. Ce véhicule, curieux échantillon de la carrosserie du temps, est à la fois un fauteuil et une nacelle dont un cygne décorerait la proue. Un amoureux enveloppé de son manteau, un Tartare, dit plaisamment le catalogue de M. de Marigny, fait glisser sur la neige durcie la voiture légère où trône l'élégante promeneuse. Hygie protesterait contre les abréviations de son costume. La campagne s'endort sous les blancheurs hivernales, les arbres sont fleuris de flocons d'argent, la roue du moulin s'est immobilisée dans la glace du ruisseau, et l'imprudente a la tête nue; elle a un peu de fourrure au cou et au tournant des épaules, et elle est gentiment décolletée. Boucher a toujours été un grand arrangeur; il fait tout sourire, même l'hiver.

Boucher aimait les costumes de son temps; il en comprenait l'esprit et la grâce. Il avait aussi le sentiment des attitudes féminines, et il gardait pour les

fanfreluches les respects auxquels elles ont droit. Le charmant dessin que possède M. de Goncourt, *la Femme à l'éventail,* mêle à la réalité un peu de cette



LA NAISSANCE DU CHRIST ANNONCÉE AUX BERGERS

fantaisie qu'on retrouvera sous Louis XVI dans les Espagnoles de Fragonard. Ce dessin, très librement exécuté aux trois crayons, est de 1750. Il y a un vague

parfum de théâtre dans la toilette de cette princesse chimérique et dans l'exagération du ruban ruché qui lui sert de collerette.

Boucher savait trop bien la mode pour n'avoir pas été mêlé aux spectacles qu'organisait la marquise. Mais ici les renseignements sont assez pauvres. Nous avons le mémoire « des peruques et accommodages » fournis par Notrelle, perruquier des Menus-Plaisirs du roi; nous possédons l'inventaire des « habits et ustanciles » du théâtre des petits appartements et nous voyons là des descriptions de costumes qui ont été portés par Mme de Pompadour, la duchesse de Brancas, Mme de Marchais, Mme de Trusson et par les danseuses qu'on faisait venir de l'Opéra. Ces gazes, ces cuirasses, ces guirlandes correspondent au style des vêtements dont Boucher habillait ses déesses et ses bergères; mais elles ont pu être inventées par d'autres que par lui, car ses tableaux étaient devenus un arsenal où les tailleurs des Menus-Plaisirs cherchaient des inspirations.

Une grande peinture, qui devrait être au Louvre, mais qui fut envoyée en 1799 au musée d'Angers, la *Réunion des Arts,* montre bien quelles étaient les préoccupations de Boucher en 1751. Ce vaste tableau carré, dont la destination première n'est point connue, est la création d'un esprit ingénieux et inépuisable. Dans la partie supérieure de la toile, une coupole ou plutôt un fragment de coupole dont le cintre se perd dans les frises est supporté par de minces colonnes. C'est le frontispice allégorique du temple des Arts, bâti en pleine chimère, au milieu de grands arbres qui l'ombragent de chaque côté. Deux génies porteurs de couronnes et de torches descendent de l'hémicycle idéal. Près d'eux sont trois petits Amours musiciens; au centre est placée une toile ovale préparée en gris et sur laquelle on voit, sous la forme légère d'un dessin au crayon blanc, une femme tenant un médaillon qui rappelle vaguement Louis XV. Autour de la toile, embryon d'un tableau commencé, se groupent les bons petits ouvriers de la peinture. Ils dessinent à la sanguine sur d'énormes feuilles de papier, et, la science n'attendant pas chez les Amours le nombre des années, ils font tout naturellement des portraits de femmes, et se montrent très à leur aise au milieu de l'outillage du maître, palette, cartons, pinceaux et le reste. A droite, au pied d'un sphinx accroupi et qui semble dire que Boucher était un égyptologue hasardeux, trois génies font sérieusement de la sculpture. A gauche, dans le coin, on voit travailler les architectes. Ce sont encore des Amours : ils étudient des plans, ils savent se servir du compas et de l'équerre. Ces divers groupes, qui ne comprennent pas moins de seize figures d'enfants, sont reliés les uns aux autres par des festons fleuris, par des étoffes déployées et par des vols de colombes amoureuses.

LES AMUSEMENTS DE L'HIVER

(Ancienne collection de Mme de Pompadour.)





LA FEMME A L'EVENTAIL

(Dessin de la collection de M. de Goncourt.)

32

Les gens austères diront, à propos de ce tableau, tout ce que pourra leur dicter la sévérité de leurs principes, ils n'empêcheront pas l'œuvre de Boucher d'être une œuvre d'art : il y a là, dans un désordre apparent, l'ingéniosité d'une composition savante et une vertu d'exécution qui touchera toujours ceux qui aiment la peinture. Ce grand cadre contient bien des choses, mais chacune est mise à la bonne place et le fourmillement des formes conserve de la symétrie et de la clarté. Boucher, ce fantaisiste, applique ici les méthodes rationnelles qui sont si bien dans le génie de la France. Il a cherché, il a trouvé les deux harmonies, celle de la couleur et celle des lignes. Coloriste habile à veiller sur son pinceau, il a employé des rouges, mais il a obtenu l'unité avec de beaux gris; dessinateur, il a alterné ses silhouettes, contrasté ses groupes, et maintenu partout le balancement pittoresque des masses équilibrées.

Certes, l'auteur de ce tableau était, mieux que tout autre, en situation de donner des leçons à M[me] de Pompadour. Elle en avait besoin, car elle dessinait d'une main un peu débile et elle ne savait pas le secret de l'eau-forte, qu'elle avait résolu d'apprendre. Boucher devint son maître. Lorsqu'on étudie les planches si inégales qui constituent l'œuvre gravé de la marquise, on se persuade aisément que le peintre lui a été d'un bon conseil et aussi qu'il lui est venu en aide dans les moments difficiles. Cet examen a été fait avec tant de soin, avec une sagacité si parfaite, qu'il n'y a point à le recommencer[1]. Le recueil des estampes de M[me] de Pompadour a pour frontispice un dessin de Boucher. Critiques indulgents, des Amours descendent du ciel et viennent déposer une couronne sur le titre du livre où s'inscrit le nom de la marquise. Ces eaux-fortes ont été faites d'après des croquis de son maître et surtout d'après les intailles de Jacques Guay, avec qui elle a travaillé souvent. Et c'est en effet une des curiosités du règne de M[me] de Pompadour qu'elle ait trouvé le loisir de graver des sardoines, des onyx et des cornalines. Ces estampes, nous l'avons dit, sont de valeur fort inégale : livrée à elle-même, la marquise a, devant la planche de cuivre, les timidités d'une femme qui hésite parce qu'elle ignore. Lorsque ses eaux-fortes ont du brillant et de l'esprit, c'est que Boucher était derrière elle, qu'il a guidé sa main un peu molle, et même qu'il a retouché la planche d'un trait sûr et décisif. D'après la date de certaines pièces, la collaboration du peintre et de la favorite paraît avoir commencé en 1751. Elle s'est prolongée pendant plusieurs années.

Pour le payement des leçons données à la marquise, Boucher ne reçut pas

1 Edmond et Jules de Goncourt. *M[me] de Pompadour*, 1870, p. 335 et 455

seulement des remerciements et des sourires. Il obtint ce qu'un artiste tel que lui devait ambitionner par-dessus tout, des travaux conformes à son tempérament et à son rêve. Nous avons déjà parlé des dessus de portes du château de Bellevue. Mme de Pompadour n'eut qu'un mot à dire à son frère, qui était revenu d'Italie en septembre 1751, pour que le peintre fût attaché au service du roi et



FRONTISPICE DES EAUX-FORTES DE Mme DE POMPADOUR

désormais employé d'une façon régulière. M. de Marigny avait d'ailleurs dans son cabinet une certaine *Femme couchée* qui lui rappelait à toute heure le nom et le talent du maître. D'importants travaux furent demandés à Boucher et quelques-unes de ses peintures contribuèrent à l'éclat du Salon de 1753.

Il exposait, entre autres tableaux, *les Quatre Saisons*, figurées par des enfants, et qui étaient destinées à la décoration du plafond de la salle du Conseil

à Fontainebleau. Il se trouva là en concurrence avec Carle Vanloo et Pierre, qui avaient orné de camaïeux les boiseries de ce salon. Les peintures de Boucher existent encore. L'artiste n'avait montré à l'Exposition qu'une partie de son œuvre, car la décoration de la salle du Conseil comporte, indépendamment de ces quatre médaillons, une toile de forme oblongue qui occupe le centre du plafond et dans laquelle on voit Apollon sur un char traîné par des chevaux couleur d'aurore. C'est une peinture très délicate et très fine, avec des blancs dorés, des chaleurs blondes qui expriment bien le rayonnement du dieu porteur de lumière. Les quatre compartiments qui complètent le plafond et dans lesquels des enfants potelés, vigoureux et rosés, figurent les Saisons changeantes, sont d'une coloration beaucoup plus vive et d'une belle exécution savoureuse. Le résultat qu'on avait pu constater au cabinet des Médailles de la Bibliothèque se reproduisit à Fontainebleau : Boucher, associé à des collègues de l'Académie, à des maîtres qui avaient cependant de la valeur, triomphe par l'éclat de sa palette et fait cruellement pâlir les peintures de ses camarades.

Les panneaux des *Quatre Saisons*, exposés au Salon de 1753, auraient dû obtenir un très grand succès. Mais Boucher avait envoyé en même temps deux toiles ambitieuses qui accaparèrent l'attention publique, *le Lever* et *le Coucher du Soleil*. Ces vastes compositions étaient destinées aux Gobelins et le livret prend même soin d'indiquer qu'elles devaient être exécutées en tapisseries par Cozette et par Audran. Elles sont restées célèbres dans l'œuvre de Boucher. Achetées par Mme de Pompadour, elles furent mises en vente après sa mort et adjugées au prix de 9,800 livres. Le rédacteur du catalogue, Pierre Rémy, n'avait pas manqué de faire ressortir l'excellence de ces tableaux : « J'ai entendu dire plusieurs fois par l'auteur qu'ils étoient du nombre de ceux dont il étoit le plus satisfait. Le jugement d'un artiste aussi modeste et aussi peu prévenu de ses talents que l'est M. Boucher doit être cru; en outre les personnes éclairées et impartiales les ont jugés de même[1].» En 1771, *le Lever* et *le Coucher du Soleil* étaient chez M. de Saincy. Ils appartiennent aujourd'hui à sir Richard Wallace.

Je ne saurais, on le comprend, ni reproduire ni même résumer tout ce qui a été écrit à propos de ces compositions fastueuses, où l'on voit Apollon sortir au matin de chez Thétys et rentrer le soir dans l'humide palais de la déesse. Antoine Bret en a parlé avec enthousiasme, et bien d'autres ont fait comme lui; mais je veux marquer la note discordante. Le compte rendu de l'Exposition de 1753, publié par Grimm dans la *Correspondance littéraire*, semble avoir été rédigé dans un jour

1. *Catalogue des tableaux de feu Mme la marquise de Pompadour*, 1766, n° 14.

de mauvaise humeur. L'honnête Chardin y est signalé comme l'auteur de « plusieurs tableaux très médiocres », Nattier y est fort maltraité, Boucher n'a pas trouvé grâce devant le critique. Le passage est curieux, parce qu'il exprime la pensée d'un groupe de philosophes qui va bientôt déployer vis-à-vis de l'artiste des sévérités exceptionnelles. « Il y a longtemps, dit Grimm, qu'on appelle M. Boucher un peintre d'éventail, à cause de son mauvais coloris. Ce défaut est cette fois-ci d'autant plus palpable qu'il a eu la maladresse de placer ses tableaux à côté de ceux de Carle Vanloo... Un homme d'esprit l'appelle le peintre des fées. En effet, dans l'empire de la féerie, son coloris pourrait très bien paraître très beau... Il faudrait conseiller à M. Boucher de s'en tenir aux dessus de portes, pour conserver la réputation d'une bonne composition ; car, dans les deux grands tableaux dont nous parlons, elle est mauvaise et chargée à l'excès. L'Apollon ou le Soleil a l'air d'un pantin, et dans le tableau du *Coucher,* c'est-à-dire lorsqu'il arrive chez Thétys, il a l'air et l'attitude d'un homme qui s'en va avec regret, ce qui est un contre-sens horrible. On peut dire, sans faire injustice à M. Boucher, que ces deux tableaux sont dans le rang des plus mauvais du Salon [1]. »

Le baron Grimm, on le voit, écrit d'un style un peu empêché ; mais sa pensée reste claire. Il n'admet pas qu'on donne à Phœbus la désinvolture d'un pantin. Boucher avait-il poussé jusqu'à ce point l'irrévérence ? Il est certain que son Apollon n'est pas un dieu très bien bâti. Tel est du moins le sentiment que les critiques modernes ont exprimé lorsque *le Lever* et *le Coucher du Soleil* ont été exposés en 1860 au boulevard des Italiens. Mais l'insuffisance du héros n'a pas trop nui au succès de son cortège. Burger, plus aimable que Grimm, a parlé sans colère des grandes compositions de Boucher. « Phœbus, Thétys, l'Aurore, des nymphes et des Amours, des naïades et des tritons s'ébattent sur la mer ou dans le ciel avec une volupté surnaturelle. Les Phœbus sont terriblement maniérés, — Boucher n'était pas fort sur le masculin, — mais les fillettes plus ou moins divines sont délicieuses, surtout les blondes naïades, balancées sur le flot, qui suivent du regard le dieu lumineux partant pour son tour du monde [2]. »

Ces tableaux, nous l'avons dit, avaient été faits pour servir de modèles aux tapissiers des Gobelins. C'est encore un nouveau chapitre qui commence dans la biographie de Boucher, car l'artiste a été mêlé à tous les arts de son temps ; il s'est trouvé associé aux progrès ou aux décadences de toutes les industries du luxe. Mme de Pompadour et son frère ne pouvaient laisser échapper aucune occa-

1. *Correspondance littéraire,* II, p. 282.
2. *Gazette des Beaux-Arts,* VII, p. 344.

sion de collaborer à la fortune ou du moins au bien-être de leur peintre favori. Ils se rappelaient qu'il avait jadis été utile à la manufacture de Beauvais et qu'il savait quelque chose de la fabrication de la tapisserie. La mort d'Oudry, survenue en avril 1755, laissait une place vacante, celle d'inspecteur aux Gobelins. Cette fonction fut confiée à Boucher. Nous avons la lettre, en date du 21 juin, par laquelle les entrepreneurs de la manufacture remercient M. de Marigny du choix intelligent qu'il vient de faire. « La satisfaction que nous ressentons de la nomination de M. Boucher, au lieu et place du feu sieur Oudry, nous est trop agréable, monsieur, pour ne pas vous en marquer notre sincère reconnoissance. Il nous a dit qu'il avoit refusé les offres avantageuses qui lui ont été faites de la part des directeurs de la manufacture de Beauvais, pour s'attacher entièrement à nous : au moyen de quoy, nous marcherons tous d'un pas égal, sans aucun sujet de jalousie, et ne lui cacherons rien de la manutention de nos ouvrages et des différentes difficultés dont l'art de la tapisserie est susceptible[1]. »

Boucher prit-il au sérieux son office d'inspecteur aux Gobelins ? Rien ne le prouve, car la manufacture demeura fidèle aux traditions qu'elle aimait, elle continua à faire des tableaux au lieu deproduire de véritables tentures décoratives. Mais l'artiste, pour lequel une porte nouvelle venait de s'ouvrir, se montra dès lors fort zélé à composer des modèles de tapisseries. Il a beaucoup travaillé pour les Gobelins, et il nous reste, au Garde-Meuble et ailleurs, plusieurs compositions exécutées d'après ses esquisses ou d'après ses tableaux. C'est pour la manufacture qu'il avait fait une des scènes de l'histoire de *l'Amour et Psyché,* histoire qui l'a occupé plus d'une fois et qui lui a inspiré une belle sanguine, conservée au musée de Vienne. Son imagination lui fournissait sans cesse des motifs nouveaux. Si, dans ces jours de paresse qui furent si rares dans sa vie, son caprice hésitait un peu, il n'avait qu'à interroger sa mémoire pour y trouver des inventions faciles à rajeunir et à approprier aux exigences de la tapisserie. Il se souvenait de *la Bonne Aventure,* gravée autrefois par Aveline, et il donnait une autre édition de cette page romanesque, où l'on voit dans une campagne imaginaire, au milieu d'un paysage agréablement meublé d'arbres pittoresques, de statues et de colonnes, deux bergères en habit de bal consultant sur leurs destinées un vénérable vieillard, qui avance la jambe comme un danseur en retrait d'emploi.

Mais la *Bonne Aventure, la Pêche, les Confidences,* n'étaient que des tableaux à peine déguisés. Boucher pouvait mieux faire ; il fit mieux lorsqu'il chercha, au moyen d'arrangements décoratifs et d'ornements symétriques, une sorte de

1. Lacordaire, *Notice historique sur les Gobelins,* 1853, p. 97.

régularisation dans le caprice. Il existe au Garde-Meuble une tenture composée de cinq pièces et qui est connue sous le titre de *Sujets de la Fable*. Ces tapisseries,



LA BONNE AVENTURE

exécutées aux Gobelins par Neilson, sont de véritables chefs-d'œuvre, des inventions inspirées par le luxe le plus charmant. Nous donnons la gravure de l'un des

panneaux de la série ; mais il est à peine utile de dire que l'image graphique est une traduction bien insuffisante, car cette tenture vaut par la couleur bien plus que par le dessin. Le sujet — il s'agit ici de l'Aurore assise sur un nuage et attendant le réveil du fils de Mercure — est enfermé dans un premier cadre ovale posé sur un fond de damas cramoisi. Ce fond, où des violets discrets jouent avec les pourpres, est limité par un grand cadre rectangulaire, dont les lignes sont heureusement interrompues par des guirlandes et par des ornements feints en saillie. Dans la partie inférieure, un vase d'un bleu très puissant, posé sur une console basse. Aux angles, des palmettes et des coquilles imitant l'or. Les cinq pièces de la tenture sont pareilles quant à la disposition générale ; elles se diversifient par le détail décoratif. La laine et la soie se mêlent dans ces tapisseries, œuvres exquises de deux mains françaises.

Boucher a fait bien d'autres modèles pour les Gobelins. Il avait pris goût à cette forme de l'art : aux dernières années de sa vie, il s'en occupait encore. Nous ne l'en blâmons pas. On doit avouer, cependant, que ces travaux, ajoutés à ceux dont il était déjà surchargé, firent déborder la mesure et l'obligèrent à peindre de plus en plus vite, et, comme on disait au XVIII[e] siècle, de pratique. C'est à peu près à cette époque que Boucher, ne pouvant plus suffire aux commandes qui lui arrivent de toutes parts, commence à travailler d'après des formules expéditives et sans modèle. La pente était dangereuse : nous verrons bientôt qu'il s'y laissa glisser trop gaiement.

A quelle heure de sa vie Boucher se brouilla-t-il avec la nature ? On conçoit qu'il n'est point aisé de le dire. Nous avons cependant ici un texte précieux, le commencement d'une indication historique. C'est le peintre anglais Joshua Reynolds qui nous les fournit dans un des discours qu'il prononça devant les élèves de l'Académie de Londres. Il convient de préciser les circonstances de son récit et de dater l'aventure. Pendant l'automne de 1752, Reynolds revenait de Rome : pour retourner en Angleterre, il traversa la France, il s'arrêta à Paris et y demeura plus d'un mois. Il fit une visite à Boucher. Il n'éprouva pas un médiocre étonnement quand il vit que le maître peignait de pratique. « Lorsque je visitai Boucher, raconte-t-il, je le trouvai travaillant à une très grande peinture, sans dessins ou modèles d'aucune espèce. Sur l'observation que je lui adressai au sujet de cette méthode particulière, il répondit que, dans sa jeunesse, lorsqu'il étudiait son art, il jugeait nécessaire de se servir de modèles ; mais que depuis longtemps il les avait laissés de côté [1]. »

1. *The literary Works of sir Joshua Reynolds*, 1855, II, p. 58.

L'AMOUR ET PSYCHÉ

(Dessin de *l'Albertine* à Vienne.)

D'après la photographie de M. Braun.



Reynolds est un témoin aussi sincère qu'intelligent. Il n'y a vraiment aucune raison de croire qu'il n'ait pas compris le petit discours de Boucher. Les œuvres du peintre français, au temps de sa dernière manière, prouvent d'ailleurs avec évidence qu'un moment arriva où la nature cessa de l'intéresser. Mais j'imagine qu'en 1752 il y croyait encore un peu; je me persuade que Boucher, qui avait essayé



L'AURORE ET CÉPHALE
(Tapisserie des Gobelins.)

de faire croire à Mariette qu'il n'était point l'élève de Lemoyne, a pu, devant Reynolds, prendre des attitudes dégagées et proclamer bien haut l'inutilité du modèle. Il semble qu'en cette période, du moins, Boucher n'était pas absolument convaincu que l'étude de la réalité vivante n'est bonne que pour les croquants. Il la consultait en secret, cette institutrice dont il affectait de dédaigner les leçons fécondes. Nous en trouvons la preuve dans quelques-uns de ses dessins.

On se rappelle que le critique Saint-Yves avait conseillé à Boucher d'étudier



VÉNUS ET L'AMOUR



ÉTUDE POUR VÉNUS AU BAIN

[illegible]

Rubens. Le peintre pensait déjà au maître flamand; le dessinateur profita de l'avis qui lui était si intelligemment donné. Les compositions mythologiques que lui dictait sa fantaisie et qui étaient d'ailleurs si bien accueillies, ces Vénus se promenant en triomphe sur la mer, ces Néréides nageant à fleur d'eau, ces chasseresses endormies dans les bois sous le regard des Actéons curieux, toutes ces fables et tous ces contes trouvaient dans la nudité leur raison d'être et leur séduction. La suppression de la femme aurait fort contristé le XVIIIe siècle : pour Boucher, c'eût été l'effacement et le suicide. La réalité de sa vie et la chimère de ses songes sont faites d'une constante vision des formes nues.

Il paraît avoir cherché partout des modèles, et il semble qu'il en a trouvé quelquefois qui s'écartaient du type à la mode et remplaçaient par une robustesse un peu flamande ces élégances fluettes et allongées qu'on aimait tant alors. Boucher a vu poser dans son atelier les dernières sœurs des femmes de Rubens. Ces beaux spectacles de la chair vivante touchèrent profondément l'artiste. Il prit son crayon, et le maître, à qui le maniérisme fut, s'il en faut croire les livres, une sorte de religion, devint, dans ces libres études, dans ces dessins qu'il faisait pour lui, l'adorateur passionné de la nature. Dans le groupe des *Trois Grâces,* dont nous avons parlé déjà, Boucher avait exprimé la souplesse et la fermeté des carnations jeunes; guidé par un modèle dont nous ne savons pas l'histoire, il revint à ces types étoffés et bien portants et il crayonna magistralement quelques académies de femmes nues qui sont pour nous au nombre de ses chefs-d'œuvre. Un dessin de l'Albertine à Vienne nous montre Vénus tenant à la main la pomme symbolique qu'un petit Amour vient de lui remettre : la poésie de la chair n'est pas médiocrement glorifiée dans ce croquis. Mais la nature est encore mieux respectée et mieux comprise dans le beau dessin qui appartient à M. de Goncourt, l'étude pour la *Vénus au bain*, que Demarteau a gravée. Debout et vue de dos, une femme soulève de ses bras relevés une draperie tombante, une draperie qu'un frottis de pastel a légèrement teintée d'un rose tendre. D'autres touches de pastel se mêlent discrètement au jeu combiné des trois crayons. Inutile de dire que l'idéal italien n'est pour rien dans cette vivante image : c'est à Rubens que Boucher a pensé, ou du moins il avait sous les yeux une nature plantureuse, et il a superbement exprimé les dépressions, les saillies, les méplats, les reliefs de la forme en mouvement, il a célébré la morbidesse et la fleur de l'épiderme assoupli.

Il faut dire que, ce jour-là, Boucher avait rencontré un modèle exceptionnel, bien autrement robuste que ceux qu'il introduisait ordinairement dans ses

LA FEMME AU MANCHON

(Musée du Louvre)

[illegible]ubens. Le peintre [illegible] déjà au maître flamand, le dessinat[illegible]

[illegible] lui dictait sa [illegible] d'ailleurs si bien accueillies, ces V[illegible] promenant [illegible] sur la mer, ces Néréides nageant à fleur d'eau, ces [illegible] seresse[illegible] les bois sous le regard des Actéons curieux, toutes ces fables [illegible] trouvaient dans la nudité leur raison d'être et leur séduction [illegible] la femme [illegible] contristé le XVII[illegible] siècle, pour Boucher [illegible] de sa vie et la chanson de ses [illegible]

[illegible] en a trouvé [illegible]

LA FEMME AU MANCHON

[illegible] (Musée du Louvre.) [illegible] souplesse [illegible] la fermeté des carnations [illegible] nous ne savons pas l'histoire il revint à ce [illegible] et [illegible] rayonna magistralement quelques académies [illegible] de ses chefs-d'œuvre. Un dessin de l'Albertine à Vienne nous [illegible]

[illegible] à Rubens que Boucher [illegible] du mo[illegible] nature [illegible] et il a [illegible] les reliefs de la forme [illegible] morbidesse et la [illegible] de l'épiderme

[illegible] bien autre [illegible] buste qu[illegible] qu'il introduisait ordinairement dans s[illegible]



Monzin d'après

tableaux. Presque toujours, les femmes qui ont posé devant lui sont de très jeunes créatures, d'un développement encore incertain, mais d'une mine déjà fort éveillée. Telle était sans doute cette petite Morfil ou Murphy (si l'on veut, conformément à la légende, lui attribuer une origine irlandaise) qui, après avoir traversé l'atelier de Boucher, monta en grade et brilla sur un autre théâtre. On a beaucoup parlé d'elle ; mais son état civil reste douteux. Il n'y a guère de sérieux sur son compte que les courtes paroles du marquis d'Argenson [1]. C'est lui qui nous dit en mars 1753 que le roi s'est épris d'une « petite fille qui servoit de modèle au peintre Boucher » et qui complète peu après ces premiers renseignements. Elle devint en effet la maîtresse de Louis XV, à l'heure où Mme de Pompadour, amaigrie et maladive, commença à n'être plus pour le roi que la moins jalouse des amies. Ce sont là, il est vrai, des choses intimes qui ne nous regardent pas. Si nous les avons rappelées, c'est seulement pour marquer une date et pour dire que les amateurs en quête du portrait de la petite Morfil ne peuvent guère le trouver que dans les Boucher de la fin de 1752 ou des premiers jours de 1753. Dès le mois de mars, elle lui échappe et s'inscrit, pour un instant, au catalogue des maîtresses royales.

Quoi qu'il en soit, l'œuvre de Boucher subsiste, et elle donne raison à Reynolds : un moment vint où l'artiste, sans renoncer complètement à l'étude de la nature, lui demanda plus rarement des inspirations. Le praticien l'emporta sur le maître sincère qui croit ne jamais savoir et qui lit tous les matins quelques lignes au livre de la vérité. On frémit à la pensée que Boucher aurait pu devenir un Natoire. Mme de Pompadour devina le péril. Elle voulut ramener son peintre au respect de la nature et, comme elle aimait à être regardée, elle lui demanda son portrait.

Boucher n'était guère portraitiste, et, s'il faut parler en toute franchise, son indifférence en cette matière ne fait pas grand honneur à son talent. Le visage humain était-il pour lui sans éloquence ? Ne comprenait-il qu'à demi les confidences du regard et les aveux du sourire ? Il est certain que, dans la biographie de Boucher, le chapitre du portrait est assez court. Quelquefois, prenant un bout de crayon, il a essayé d'exprimer une ressemblance, et cette préoccupation se retrouve peut-être dans un croquis du Louvre, la *Tête de jeune fille*. Mais la tentative fut rarement renouvelée.

Comme peintre, Boucher a fait très peu de portraits. Celui du maréchal de Lowendal ne nous est connu que par l'estampe que Larmessin exposa en 1748. A une date ignorée, l'artiste avait crayonné au pastel le joli minois de la danseuse

1. *Mémoires du marquis d'Argenson*, 1858, IV, p. 129 et 184. On peut d'ailleurs voir sur la petite Morfil ce qui a été dit par MM. de Goncourt dans leur notice sur Boucher et dans leur livre sur Mme de Pompadour.

Mlle Rivière. Le maréchal et la danseuse semblent perdus, ou, du moins, nous ne les avons pas retrouvés. La donation de M. Lacaze a enrichi le Louvre d'un



TÊTE DE JEUNE FILLE
(Dessin du musée du Louvre.)

portrait de femme qui, d'après le caractère de la peinture, paraît se rapporter à la jeunesse de Boucher. Vue à mi-corps, de trois quarts, les cheveux poudrés, les mains dans son manchon, l'inconnue porte une pelisse de velours bleu garnie de fourrure. Elle n'a pas l'air très grande dame. C'est peut-être une amie de

Mme Boucher, venue en visite et peinte par l'artiste, sans prétention, et sur le premier carton qui lui sera tombé sous la main. L'œuvre cependant manque de flamme : Boucher semble mal à l'aise dans ce rôle de portraitiste qui n'est pas le sien.

Plus tard, en 1749, il montra un pinceau plus libre et de plus spirituelles allures dans un portrait d'enfant qui appartient à M. Charles Pillet, et qui passe pour représenter le jeune duc Philippe d'Orléans. Le petit prince — il avait alors deux ou trois ans — est figuré dans un costume assez fastueux et s'amuse avec un hochet. La peinture n'est pas sans largeur, et les accessoires sont traités d'une façon délibérée et cavalière.

Néanmoins il semble probable que lorsque Boucher était chargé de faire un portrait, il s'en acquittait sans enthousiasme, avec le secret ennui d'un peintre qui a commencé une Diane et qui est désolé de la faire attendre. Son idéal n'était pas là. Boucher ne pouvait cependant que s'incliner devant le caprice de Mme de Pompadour, et, pour lui complaire, il essaya à diverses reprises d'éterniser son image. Je ne citerai que deux de ces effigies, parce qu'elles sont caractéristiques.

De ces deux portraits, le plus célèbre est celui dont le *Mercure* parle pour la première fois au mois d'octobre 1756 et qui fut exposé au Salon de l'année suivante. Nous l'avons vu pendant longtemps chez M. Duclos, et il a reparu en 1860 à l'Exposition ouverte sur le boulevard des Italiens (collection de M. Henri Didier). Il a été gravé dans l'*Histoire des peintres* et décrit par M. Charles Blanc. Assise sur une chaise longue, dans le boudoir qui lui servait de bibliothèque et de cabinet de travail, la marquise a sur les genoux un livre qu'elle ne lit pas. Elle est vêtue d'une superbe robe bleue, échancrée en carré à la naissance de la gorge, et semée de petites roses, dont le ton modéré s'allie sans fadeur à l'étoffe du corsage et de la jupe. Mme de Pompadour est chaussée de mules très coquettes qu'elle croise l'une sur l'autre, comme dans le pastel de La Tour. Une grande glace placée derrière elle reflète les détails du salon, les livres de la bibliothèque, les Amours de la pendule découpée en forme de lyre. Aux pieds de la souveraine, un épagneul, et sur le parquet les instruments du travail et des arts qu'elle aimait, le porte-crayon, des cahiers de musique, un plan à demi déroulé. Enfin, près de la marquise, qui était occupée comme un ministre, la table à écrire, un cachet, des lettres, des livres, tout ce qu'il faut pour gouverner un roi, tout ce qui raconte une existence et complète un portrait historique. L'œuvre est conçue et disposée avec ce goût que les artistes du XVIIIe siècle possédaient à

défaut de génie et que Boucher a montré dans plusieurs de ses compositions. Les accessoires sont en grand nombre, mais ils n'ont pas l'impertinence de parler trop haut, et le personnage garde l'autorité et le prestige du premier rôle. Dans la couleur, beaucoup de bleu, beaucoup de rose et une harmonie très douce [1]. Ce portrait, qui, bien mieux que ceux de Drouais, explique le long caprice de Louis XV, devrait être au musée du Louvre.

Nous avons vu en 1857 à l'Exposition de Manchester un autre portrait de M[me] de Pompadour, qui appartenait alors à M. James Gibson Craig, et dont le sort actuel nous est inconnu [2]. C'était une peinture de petite dimension. Ici la marquise, élégante de costume, mais moins princesse et assez bonne personne, est assise dans un jardin et se repose pensive sous de grands arbres, au milieu des fleurs. C'est à la fois un portrait et un tableau.

Les anciens catalogues mentionnent çà et là d'autres portraits de M[me] de Pompadour par Boucher : le pastel qui a figuré en 1781 à la vente de Sireuil, valet de chambre du roi, devait être une œuvre charmante et fine, mais on ignore ce qu'il est devenu. Le fait important, c'est que, pour complaire à la favorite, Boucher a consenti à se déguiser en portraitiste, et que cette concession lui a réussi. Il ne renonçait cependant ni à son idéal accoutumé ni à ses travaux ordinaires. En 1755, il parut vouloir revenir au paysage. Cette date se lit sur une peinture spirituelle et pittoresque, *le Moulin*, que possède M. Rothan.

Mais Boucher venait d'être nommé inspecteur aux Gobelins, et il se hâta de travailler pour la manufacture. Il peignit en 1756 les deux tableaux de forme ronde qu'on retrouve au musée de Tours, et dont le sujet est emprunté à l'*Aminte* du Tasse. Dans le premier épisode, Sylvie s'élance éperdue en fuyant le loup qu'elle a blessé. L'animal la suit de très près et va l'atteindre; on voit sa tête émerger entre les herbages; malheureusement, cette tête est en carton, et elle fait sourire. Dans le second médaillon, Sylvie vient en aide au malheureux Aminte, qui s'est précipité du haut d'une colline; elle le ranime par ses tendresses, elle pose sur les lèvres du mourant un de ces baisers qui rendent la vie. Et ici il y a dans le groupe amoureux quelque chose d'assez exceptionnel chez Boucher, un sentiment peu écrit sans doute et qu'on devine cependant. Les deux tableaux

1. Nous devons avouer que le baron Grimm ne pensait pas comme nous. Après avoir déclaré que le portrait de Boucher est « autrement mauvais » que celui de La Tour, il ajoute : « Détestable pour la couleur, il est si surchargé d'ornements, de pompons et de toutes sortes de fanfreluches, qu'il doit faire mal aux yeux à tous les gens de goût. » *Correspondance littéraire* (Octobre 1757), III, p. 432.

2. Au mois de janvier 1876, M. le comte de Lonsdale exposait à Burlington House un portrait de M[me] de Pompadour par Boucher.

VÉNUS DEMANDANT A VULCAIN

DES ARMES POUR ÉNÉE

(Musee du Louvre.)



de l'*Aminte*, dont l'exécution n'est pas très soignée, ont été reproduits par les tapissiers des Gobelins.

L'année suivante (1757), Boucher revint à la pastorale, et il y réusssit encore. Le tableau de Trianon, la *Pêche*, est une invention que les réalistes ont le droit de trouver suffisamment absurde. Non, on ne s'affuble pas de pareils costumes, on ne prend pas des attitudes aussi galantes pour attraper au bord d'un ruisseau quelques poissons innocents. Un jeune homme, étendu sur les herbes, pêche à la ligne : près de lui sont deux aimables filles, l'une assise, l'autre debout tenant au bout d'un bâton un panier fleuri, car il y a toujours des fleurs dans Boucher; mais ici encore, l'inspecteur des Gobelins est un peu pressé, il laisse trop paraître les allures du décorateur. Boucher va bientôt accentuer les défauts de sa manière.

Je constate un commencement de décadence dans le grand tableau du Louvre, *Vénus demandant des armes à Vulcain*. La peinture est de 1757, elle fut exposée au Salon de cette année, et elle était destinée, comme on s'en aperçoit aisément, à servir de modèle de tapisserie. On dirait vraiment que Boucher se prépare à manquer de conviction : il était sûr, en 1732, au temps de la *Vénus* de Fontainebleau, que la déesse a fait une visite au forgeur d'épées et de cuirasses; il n'en est plus aussi certain aujourd'hui ou du moins il s'intéresse faiblement au récit de l'aventure. Inutile de décrire le tableau, répétition d'un thème connu. Mais il faut dire que le Vulcain est de la dernière vulgarité, et même que la Vénus n'est pas belle. Oh! l'étrange petite tête ronde! Le pauvre Boucher avait peint tant de moutons dans ses bergeries que lorsqu'il travaillait de pratique, la fatalité de la silhouette moutonnière venait parfois s'introduire entre sa toile et son pinceau. L'accident s'est produit pour le profil peu intelligent de la déesse. On doit ajouter, que dans ce tableau, la coloration devient fausse, que les roses tournent au rouge, au ton de brique. C'est là qu'on peut constater le premier germe de la maladie.

Cette nécessité de donner des modèles aux tapissiers des Gobelins a conduit Boucher à exagérer la fantaisie de sa palette, à s'écarter de plus en plus des réalités de la nature, à brusquer le maniement de la brosse. Dans des cadres plus restreints, quand il n'a pas à chercher la note décorative, il retrouve une certaine délicatesse. Lorsqu'on parcourt les salles du Musée des Offices à Florence, on s'arrête — si Botticelli le permet — devant un Boucher de 1758, l'*Enfant Jésus et saint Jean-Baptiste à genoux*. Il ne faut point demander à ce groupe le moindre sentiment religieux : ce sont deux enfants comme ceux que l'artiste

aimait à peindre, avec l'embonpoint de leurs petits corps marqués de tendres fossettes et la fraîcheur de leurs carnations lactées.

Le 8 avril 1758, le grand travailleur fut obligé de quitter un instant son atelier. La maison était en fête. Boucher, nous l'avons dit, avait deux filles. L'aînée, Jeanne-Élisabeth-Victoire, venait d'avoir vingt-trois ans, la cadette Marie-Émilie, était dans sa dix-huitième année. Le même jour, à la même heure, dans l'église Saint-Germain-l'Auxerrois, Boucher maria ses filles, et il les donna à des peintres. La première épousa Deshays, la seconde devint la femme de Baudouin. Jeunes tous deux et pleins d'espérance, ils croyaient voir s'ouvrir devant eux les perspectives d'un long bonheur. On sait que l'avenir ne tint pas ses promesses et que la fête d'avril 1758 n'eut qu'un lendemain bien court. Quelques années après, les deux filles de Boucher étaient veuves.

La cérémonie du double mariage venait à peine d'être terminée que Boucher se remettait au travail. A en croire le livret du Salon, il n'aurait pas exposé au Louvre en 1759; mais le catalogue est resté incomplet, car le *Mercure* d'octobre fait mention d'une *Vierge*, que nous ne connaissons pas; d'après d'autres textes, ce tableau serait une *Nativité*. L'œuvre paraît avoir eu quelque importance. Nous le savons par le témoignage d'un critique qui écrivait alors son premier Salon dans la *Correspondance* de Grimm et qui bientôt allait traiter Boucher avec une étrange désinvolture. Ce critique à son début, c'était Diderot. Le philosophe n'avait pas en 1759 une grande sévérité de doctrine; il se laissait prendre à des qualités purement pittoresques qui plus tard devaient le séduire moins vivement. Arrivant à la *Vierge* de Boucher, il déclare que le coloris a trop d'éclat et qu'il est faux; néanmoins il n'hésite pas à rendre justice au maître. « J'avoue, dit-il, qu'il n'y a rien de si ridicule qu'un lit galant en baldaquin dans un sujet pareil; mais la Vierge est si belle, si amoureuse, et si touchante!... Je ne serais pas fâché d'avoir ce tableau. Toutes les fois que vous viendriez chez moi, vous en diriez du mal, mais vous le regarderiez. » Notons ce prélude. Diderot ajoutera bientôt des couplets différents à la chanson si bien commencée.

Ce que Boucher était alors, nous l'apprenons par un témoin irrécusable, le portrait que Roslin peignit en 1760 et qui fut peu après exposé au Louvre. Ce portrait est à Versailles. Sans doute le peintre suédois a pu, dans une certaine mesure, alourdir son modèle, et il a pu, comme on dit au théâtre, le « marquer » un peu; mais l'œuvre reste étrangement significative. Eh quoi! Boucher a cinquante-sept ans, et voilà ce qu'il est devenu! Est-ce là le brillant cavalier, l'homme de plaisir, l'habitué de l'Opéra que Lundberg nous a montré dans son



LES SOINS MATERNELS

(Dessin de l'Albertine, à Vienne.)

pastel du Salon de 1743 ? C'est lui en effet, mais les traces de la fatigue se sont accusées, la finesse a disparu, un gonflement maladif s'est produit dans les chairs lourdes ; les yeux, où la flamme s'est appauvrie, sont ceux d'un homme qui trouve les nuits longues parce qu'il ne dort pas. Et ici les textes font parler le portrait et ils le complètent. Boucher, vieilli avant l'heure, était asthmatique, et les livres, comme l'image, racontent que les dernières années de sa vie furent attristées par de véritables souffrances.

Il restait cependant assidu à son œuvre, et bien qu'il fût obligé à quelques efforts pour résoudre le problème de la respiration, il peignait des pastorales. Il se croyait condamné pour toujours à la bergerie, et il prenait machinalement des airs rustiques. A propos de ces pastorales, qui parurent au Salon de 1761, mais dont le livret n'indique ni le sujet ni le nombre, Boucher obtint encore l'approbation de Diderot. Il y a sans doute dans le paragraphe que le critique lui consacre un commencement de protestation, le germe des colères futures. Diderot avoue toutefois qu'il se trouve en présence d'une force. Il affirme que l'artiste « a tout, excepté la vérité », que ses paysans en satin sont absurdes, mais que son extravagance est inimitable et rare. Et il ajoute : « Personne n'entend comme Boucher l'art de la lumière et des ombres. Il est fait pour tourner la tête à deux sortes de personnes, les gens du monde et les artistes. Son élégance, sa mignardise, sa galanterie romanesque, sa coquetterie, son goût, sa facilité, sa variété, son éclat, ses carnations fardées, sa débauche, doivent captiver les petits-maîtres, les petites femmes, les jeunes gens, les gens du monde, la foule de ceux qui sont étrangers au vrai goût, aux idées justes, à la sévérité de l'art... Les artistes, qui voient jusqu'à quel point cet homme a surmonté les difficultés de la peinture et pour qui c'est tout que ce mérite, qui n'est guère bien connu que d'eux, fléchissent le genou devant lui : c'est leur dieu. Les gens d'un grand goût, d'un goût sévère et antique, n'en font nul cas. »

On sent ici la restriction, le trouble intellectuel d'un vaillant esprit dont le sentiment se modifiera. La vérité est que lorsque, en 1759 et en 1761, Diderot paraît reconnaître que, comme peintre, Boucher a des bonheurs surprenants, il n'était pas arrivé encore à dégager bien nettement ses idées, plus ou moins justes d'ailleurs, sur la moralité de la couleur ou du dessin, il n'avait pas deviné Proudhon et son livre, *Du principe de l'art et de sa destination sociale*. Ses convictions, qu'il n'est pas possible de discuter ici, ne se précisèrent que plus tard. Elles sont résumées dans un écrit dont la date n'est point connue, les *Pensées détachées sur la peinture*. Ce sont des notes improvisées au hasard de

la lecture ou de la réflexion, et je n'ai pas besoin de rappeler que la vive intelligence de Diderot y éclate en traits de génie. La concordance n'est pas toujours parfaite entre les éléments du système; il y a des points obscurs à côté



MASCARON DESTINE A LA DECORATION D'UN VASE

des points lumineux; mais la pensée secrète de Diderot s'y révèle en entier, et l'on y trouve toujours la sincérité du quart d'heure. Ici il prend parti pour le naturalisme contre le romanesque. « J'aime mieux, dit-il, la rusticité que la mignardise, et je donnerais dix Watteau pour un Téniers. » Là il avoue qu'il aime mieux l'histoire que la fiction. Il proclame enfin le principe qui désor-

mais va lui servir de guide. « Tout morceau de sculpture ou de peinture doit être l'expression d'une grande maxime, une leçon pour le spectateur. »

C'étaient là des théories furieusement menaçantes. Boucher ne brillait pas par la véracité de ses comptes rendus, il ne possédait aucune des qualités de l'historien, et il n'y a pas de mots dans les langues humaines pour dire à quel point la « grande maxime », la leçon morale sont absentes de son œuvre. Boucher laissait à Greuze le soin de civiliser le monde : le malheureux ne faisait que de la peinture. On comprit dès lors que, si les doctrines du philosophe lui étaient un jour appliquées, le procès aboutissait d'emblée à la plus cruelle des condamnations.

Le coup ne tarda pas à éclater. Lors du Salon de 1763, où Boucher avait exposé le *Sommeil de l'Enfant Jésus*, avec une *Bergerie* omise par le livret, Diderot garde encore quelques ménagements pour le peintre : il parle de sa fécondité et de sa magie, mais il le querelle sur ses colorations artificielles et irisées. A propos du *Sommeil de l'Enfant Jésus,* il dit, avec plus d'esprit que d'exactitude, que la couleur de ce tableau « est celle d'un bel émail de Limoges». Pour la *Bergerie*, il s'en moque d'abord sans trop de violence, et il finit par s'emporter. Boucher, écrit-il, est « un homme corrompu par la louange et entêté de son talent », et il ajoute ces lignes curieuses : « Cet homme, lorsqu'il était nouvellement revenu d'Italie, faisait de très belles choses : il avait une couleur forte et vraie ; sa composition était sage, quoique pleine de chaleur ; son faire, large et grand. Je connais quelques-uns de ses premiers morceaux qu'il appelle aujourd'hui des *croûtes* et qu'il rachèterait volontiers pour les brûler. Il a de vieux portefeuilles pleins de morceaux admirables. Il en a de nouveaux, farcis de moutons et de bergers à la Fontenelle, sur lesquels il s'extasie. Cet homme est la ruine de tous les jeunes élèves en peinture. »

Il est certain que les observations de Diderot correspondent à un moment où le talent de Boucher, de plus en plus envahi par la manière, laissait paraître un commencement de lassitude. L'artiste n'était plus très valide, il avait des tristesses, il recevait de Versailles de mauvaises nouvelles de la santé de sa protectrice. En ambitionnant le titre de maîtresse du roi, Mme de Pompadour n'avait peut-être pas suivi le précepte d'Horace : elle s'était méprise sur l'étendue de ses forces et sur la qualité de ses aptitudes ; elle succombait aux ennuis de son rôle. Louis XV a un certain air dans les portraits des peintres habiles ; mais pour ceux qui l'ont connu de près il n'a été ni un roi amusant ni un homme amusé. Être obligée de complaire à ce sultan, quelle torture ! Mme de Pompadour, amai-

grie, maladive, sans ressort, était excédée de sa fonction. Elle avait en outre des crachements de sang qu'elle dissimulait à ses amis, mais dont ses médecins s'inquiétaient. Aux derniers jours de 1763, sa mort pouvait être prévue.

La marquise mourut en effet le 14 avril 1764. Boucher n'a point laissé de mémoires; c'est à peine s'il a écrit quelques lettres; nous ne sommes pas en situation de lire dans son âme. Comment croire qu'il n'ait pas regretté un instant sa collaboratrice et son élève, celle qui, pendant tant d'années, l'avait employé à des travaux si divers, sérieux quelquefois, futiles souvent? Nous avons parlé des décorations de Bellevue, des portraits intimes ou solennels de la marquise, du plafond de la salle du Conseil à Fontainebleau, des modèles si fréquemment renouvelés que l'artiste dut faire pour les Gobelins. Indépendamment des œuvres d'apparat qu'elle demandait à Boucher, Mme de Pompadour avait recours à son talent pour mille services de moindre importance. Il lui enseigna l'eau-forte, il corrigea ses essais de gravure, il dessina pour elle les intailles de Guay. Oudry avait fait le portrait des oiseaux de la marquise : Boucher fit le portrait des chiens qu'elle aimait. Il fut utile à la favorite pour l'ameublement de ses châteaux, pour la décoration des livres de sa bibliothèque. Il avait enrichi de huit dessins un exemplaire de l'*Office de la sainte Vierge,* édition de 1757, et, après s'être occupé de son salut, il s'occupa peut-être de sa parure.

Il est certain que Boucher était très au fait de la mode et qu'il savait — il l'a bien prouvé dans le grand portrait de la marquise — comment des colifichets roses peuvent s'ajuster à une robe bleue. Il a fait des costumes de théâtre. Il a dû peindre des éventails. A vrai dire, nous n'en connaissons qu'un qui puisse sérieusement lui être attribué. C'est celui qui appartient à M. le Dr Piogey et dont la gravure décore comme un arc triomphal la première page de ce chapitre. Ici Boucher fait voir qu'il pouvait oublier quelquefois les enseignements de Meissonnier. La disposition qu'il a adoptée est absolument symétrique. Trois médaillons, qui encadrent chacun une jeune tête souriante, sont semés sur le fond de la feuille gouachée et se rattachent les uns aux autres par des guirlandes au milieu desquelles jouent de petits Amours d'un rose pâle. L'exécution est légère et vive et la main du maître y est aisément reconnue.

Sous le règne de Mme de Pompadour, Boucher a été étroitement mêlé à tous les arts du luxe et du décor. Dès sa jeunesse, il avait aimé l'arabesque. Ne voit-on pas dans le *Journal* de Barbier que, lorsque la mode des pantins fit rage dans les salons de Paris, Boucher avait enrichi de ses capricieuses enluminures un de ces jouets de bois et de carton ? Grimod de La Reynière raconte que l'artiste a décoré

quelques-uns des œufs qu'on offrait à Louis XV à la veille de Pâques. Boucher a fait des encadrements et des frontispices; il a, d'un crayon robuste et gras, dessiné des mascarons rieurs, des ornements destinés à des architectures chimériques. Tout personnage un peu bien situé avait alors une collection de porcelaines de la Chine et du Japon. Boucher possédait, lui aussi, un choix précieux de céramiques orientales, et comme l'usage s'était établi de donner à ces vases ou à ces cornets un entourage de cuivre doré, il a fourni aux fondeurs et aux ciseleurs des modèles pour ces montures fastueuses. Mais, vraiment, c'est trop insister : c'est dire, avec d'inutiles détails, des choses qui sont universellement connues. Pendant les vingt années que dura la souveraineté de Mme de Pompadour, la fantaisie de Boucher règne dans la tapisserie, dans le costume, dans le meuble, dans le bronze des pendules ou des candélabres, sur les panneaux des chaises à porteurs, sur la reliure des livres; les éventaillistes lui demandent des inspirations; les bijoutiers lui empruntent ses Amours voltigeants ou enlacés, et, longtemps après qu'il aura disparu, les décorateurs dans l'embarras utiliseront encore ses tourterelles.





VIII

LES DERNIÈRES ANNÉES DE BOUCHER



ANDIS que la marquise de Pompadour, en proie à tous les ennuis, languissait tristement à Versailles, l'Opéra, qui avait été incendié le 6 avril 1763, et qui allait s'installer aux Tuileries, préparait une éclatante reprise de *Castor et Pollux*. L'Académie de musique et son architecte Soufflot furent mis en possession de la « salle des machines », celle-là même où Servandoni avait organisé ses spectacles mobiles. La représentation de la pièce de Gentil-Bernard et de Rameau eut lieu le 24 janvier 1764. Le *Mercure* du mois suivant veut bien nous apprendre que les décors, fort luxueux d'ailleurs, avaient été demandés à Boucher qui s'était raccommodé avec l'Opéra. Il se borna, conformément à son ancienne habitude, à donner des dessins et des conseils. Les décorations furent exécutées, sous sa direction, par Baudon, Canot et Lallemand. L'auteur des *Mémoires secrets* rend compte de la reprise de *Castor et Pollux*, mais, très occupé de Sophie Arnould et de la danseuse Mlle Lany, il ne s'aperçoit pas que le drame se joue dans un décor nouveau, et que ce décor est dû au caprice d'un maître. La *Correspon-*

dance littéraire garde le même silence. Grimm discute durement l'architecte Soufflot qui avait présidé à l'installation de la salle. Il ne dit pas un mot des décorations.

Pour en finir avec cette matière, il ne reste plus à rappeler qu'un seul fait aux souvenirs du lecteur. Boucher travailla encore une fois pour le théâtre. En novembre 1766, il donna les modèles des décors de *Silvie,* ballet héroïque de Laujon et de Trial. La pièce n'eut qu'un faible succès et j'aime à croire que ce ne fut pas la faute du peintre. Après cette dernière aventure, Boucher cessa tout commerce avec l'Opéra. Il est vrai qu'il avait alors soixante-trois ans, et qui sait si, un soir, dans les coulisses où les coryphées de l'ancien temps parlaient encore de ses victoires, quelque danseuse de la nouvelle école n'a pas eu la cruauté de lui faire comprendre qu'il n'était plus jeune ?

Mais si Boucher abandonnait le théâtre, il restait le pourvoyeur ordinaire des Gobelins; il demeurait surtout l'exécutant rapide, le virtuose expéditif qui travaille à l'aide de sa mémoire, et pour lequel la nature n'est plus une leçon. Il fit alors, non des répétitions textuelles, mais des variantes de ses anciennes peintures. Nous aimerions à retrouver la *Naissance de Vénus* qu'il peignit en 1764. C'est le tableau qu'on voyait chez le joaillier Jacqmin et qui a été gravé par Levasseur. Il nous reste de la même date une composition importante, *Neptune et Amymone,* conservée aujourd'hui au Grand-Trianon. C'est presque un motif dramatique. Poursuivie par un satyre qu'elle avait blessé, la nymphe éperdue a invoqué le secours de Neptune. Le dieu s'est ému de sa plainte : armé de son trident, il se précipite pour défendre la belle Danaïde, et il montre en cette occasion d'autant plus de zèle qu'après l'avoir sauvée il se propose de la perdre ou du moins de la garder pour lui. Ce tableau est d'un aspect théâtral, et le Neptune est un peu ridicule. Boucher n'est pas heureux dans le genre solennel. Le Louvre possède une reproduction de cette scène. Les figures s'enlèvent sur un fond doré agrémenté de fleurs. Cet exemplaire, fort inférieur à celui du Grand-Trianon, ne peut être qu'une copie faite dans l'atelier du maître pour servir de modèle aux tapissiers des Gobelins.

Il faut dire que le triomphe définitif de Boucher, son triomphe officiel, correspond avec l'époque où la décadence de son talent commence à s'accentuer. Le 15 juillet 1765, l'école française prit le deuil. Carle Vanloo venait de mourir. Il laissait vacante une place des plus enviées, celle de premier peintre du roi. Mme de Pompadour n'était plus là pour protéger Boucher; mais il restait auprès de Louis XV un représentant fidèle de son idéal, le marquis de

Marigny. Celui-ci occupait encore l'office de directeur des bâtiments. De glorieux travaux, une réputation européenne appuyaient en outre la candidature de l'artiste. Après une hésitation qui ne dura guère plus d'un mois, Boucher obtint le titre de premier peintre. Le brevet authentique ne fut envoyé à M. de Marigny que le 27 septembre; mais dès le 25 août, jour de l'ouverture du Salon, Boucher avait arboré sa qualité nouvelle.

Cette haute fonction arrivait peut-être un peu tard, car déjà l'artiste laissait paraître des signes de fatigue. Son travail n'en fut d'ailleurs pas accru : en devenant premier peintre du roi, il abandonnait le titre d'inspecteur des Gobelins, qui échut à Pierre. On peut ajouter au surplus que Boucher n'avait nullement l'intention de déployer, dans son nouveau rôle, un zèle excessif. Grimm lui a même reproché son incurie. « Infirme et caduc, il imita son prédécesseur Carle Vanloo, c'est-à-dire qu'il s'occupa peu des détails de sa place[1]. »

Au moment où il venait de conquérir le grade suprême, Boucher se préparait à envoyer au Salon. Son exposition de 1765 fut très importante, car lorsque nous avons indiqué chez lui une certaine lassitude, nous voulions parler de la qualité plutôt que du nombre de ses travaux. Avec deux tableaux ovales qui représentaient, l'un *Jupiter et Calisto,* l'autre *Angélique et Médor,* il exposait un paysage où l'on voyait un moulin à eau, sept pastorales grandes ou petites, et enfin une *Jeune Femme attachant une lettre au col d'un pigeon,* témoignage persistant du culte que Boucher avait toujours professé pour les colombes. Aujourd'hui toutes ces œuvres sont éparses et, comme le livret du Salon les enregistre sans les décrire, on aurait de la peine à en reconstituer la physionomie si Diderot ne nous fournissait de précieuses informations. Il faut l'écouter, car cette fois l'écrivain enveloppe le renseignement dans l'ironie :

Après avoir consacré quelques pages à l'exposition posthume de Carle Vanloo, Diderot arrive à Boucher et il entame, avec un entrain magistral, un couplet qui est resté célèbre dans l'histoire de la critique. Bien que le texte soit dans toutes les mémoires, nous devons en détacher un fragment :

« Je ne sais que dire de cet homme-ci. La dégradation du goût, de la couleur, de la composition, des caractères, de l'expression, du dessin a suivi pas à pas la dépravation des mœurs. Que voulez-vous que cet artiste jette sur la toile ? Ce qu'il a dans l'imagination; et que peut avoir dans l'imagination un homme qui passe sa vie avec les prostituées du plus bas étage ? La grâce de ses bergères est la grâce de la Favart dans *Rose et Colas;* celle de ses déesses est empruntée à la Des-

1. *Correspondance littéraire*, IX, p. 60.

champs. Je vous défie de trouver dans toute une campagne un seul brin d'herbe de ses paysages... J'ose dire que cet homme ne sait vraiment ce que c'est que la grâce; j'ose dire qu'il n'a jamais connu la vérité; j'ose dire que les idées de délicatesse, d'honnêteté, d'innocence, de simplicité lui sont devenues presque étrangères; j'ose dire qu'il n'a pas vu un instant la nature... j'ose dire qu'il est sans goût... Dans la multitude de figures d'hommes et de femmes qu'il a peintes, je défie qu'on en trouve quatre de caractère propre au bas-relief, encore moins à la statue. Il y a trop de mines, de petites mines, de manière, d'afféterie pour un art sévère. Il a beau me les montrer nues, je leur vois toujours le rouge, les mouches, les pompons et toutes les fanfioles de la toilette... Toutes ses compositions font aux yeux un tapage insupportable. C'est le plus mortel ennemi du silence que je connaisse; il en est aux plus jolies marionnettes du monde; il tombera à l'enluminure. Eh bien, mon ami, c'est au moment où Boucher cesse d'être un artiste qu'il est nommé premier peintre du roi! » On se rappelle le mot de la fin : « Ce n'est pas un sot pourtant. C'est un faux bon peintre, comme on est un faux bel esprit. Il n'a pas la pensée de l'art : il n'en a que les concetti. »

Boucher ne faisait-il plus que des marionnettes? Avait-il cessé d'être un artiste? Personne ne le croyait en 1765. Diderot lui-même éprouve le besoin de modifier par un correctif la violente condamnation qu'on vient d'entendre. Terriblement amer dans la synthèse, il s'humanise dans le détail. Son introduction, écrite avec une verve qui fait paraître endormies les littératures les mieux éveillées, est suivie d'un examen plus attentif et plus calme. Diderot déclare qu'il est bon, il veut en donner la preuve et il consent à faire grâce à quatre des pastorales de Boucher. Il y voit « un petit poème charmant » et il demande qu'il soit constaté « que le peintre eut une fois dans sa vie un moment de raison ». Il finit même par avouer qu'il n'est pas indifférent à la séduction de « ces quatre églogues à la Fontenelle ».

Mais ce jour-là Diderot épuisa très vite sa provision de clémence. A propos des autres pastorales de Boucher, d'*Angélique et Médor*, de *Jupiter et Calisto*, le philosophe cède de nouveau à ses amusantes fureurs. Sa gaieté, qui emploie çà et là des mots un peu nus pour la pudeur moderne, a de terribles ironies. Il est sans pitié pour un des personnages de Boucher, un paysan qu'il appelle un « grand dénicheur de merles », pour l'*Angélique*, qui n'est qu'une « petite tripière » aux chairs molles et flasques. Tel autre tableau est « l'image d'un délire ». Boucher dessine mal et il devrait retourner à l'école. Mais la passion, qui dicte souvent des phrases heureuses, n'est pas toujours bonne conseillère. A propos du *Jupiter*,

LES AMOURS PASTORALES

(D'après la gravure de Mme Jourdan.)



notre ami Diderot ne s'aperçoit pas qu'il perd la tête; il va jusqu'à conseiller à Boucher de demander des leçons à Jean-François Lagrenée, oui, à Lagrenée lui-même, au peintre le plus fade de l'école française. N'allons pas plus loin. Diderot a eu là une mésaventure qui, pour un critique moins bien situé, resterait furieusement compromettante.

Boucher a-t-il connu les violentes apostrophes de Diderot? On peut en douter. Les *Salons* du philosophe n'étaient point imprimés : il les envoyait en manuscrit à Grimm, qui les transmettait à ses correspondants d'Allemagne. Mais on a aujourd'hui la preuve que des copies ont parfois été faites, et on ne sait pas si Grimm a toujours été discret. En outre, lorsque Diderot recevait la visite de Chardin ou de Greuze, il était parfaitement capable de lire à ses amis une ou deux des pages brûlantes qu'il venait d'écrire. Il n'est donc pas impossible que les victimes du fiévreux critique aient pu recueillir à l'Académie ou dans le monde l'écho des réprimandes qui leur étaient adressées. On ignore si Boucher a été atteint par la flèche du redoutable archer et s'il a senti la blessure. Qu'aurait-il fait d'ailleurs et qu'aurait-il dit? Diderot a été impitoyable; mais qui oserait prétendre que sa colère n'ait pas été souvent une colère éclairée?

Et comment ne point se rappeler les circonstances et le moment? A l'heure où Diderot l'attaquait avec tant de verve, Boucher, fatigué et vieilli, n'était plus le peintre des années heureuses. Il paraissait vouloir perdre quelques-unes des qualités qui l'avaient fait aimer. On a plusieurs tableaux de 1765. Cette date se lit sur une composition — *la Pêche* — que possède M. Heyne et qui a été exposée en 1878 au pavillon de Flore; elle se retrouve aussi au bas de deux allégories, *la Peinture* et *la Musique* (galerie de M. Rothan). Ce sont des décors clairs, des figures faites de pratique, mais où l'on reconnaît néanmoins, dans le laisser-aller de l'improvisation, un joli goût d'arrangement et un maniérisme qui se souvient de la grâce.

Si attentif qu'il eût été dans l'examen de l'exposition de Boucher au Salon de 1765, Diderot n'avait pas tout vu. Il s'en accuse lui-même. « Le livret, écrit-il à Grimm, parle encore d'un *Paysage où l'on voit un moulin à eau*. Je l'ai cherché sans pouvoir le découvrir : je ne crois pas que vous y perdiez beaucoup. »

Sur les paysages de Boucher, tout le monde ne pensait pas comme Diderot. On en faisait cas chez les amateurs les plus qualifiés; on appréciait les bocages et les prairies de ce rêveur, qui ne paraissait pas bien sûr que la nature fût correctement faite et qui l'arrangeait au gré de son caprice. Les paysages de Boucher étaient particulièrement en honneur chez l'ancien fermier général Randon de

Boisset, un financier qui aimait la littérature et qui, comme on le vit plus tard lors de la vente de sa collection, avait réuni des merveilles. Ce digne homme goûtait fort le talent du peintre et ne voulait pas croire à la décadence dont Diderot notait si cruellement les progrès. Il possédait deux paysages de Boucher, l'un de 1762, où l'on voyait, avec l'inévitable moulin, un pont de bois et des pêcheurs; l'autre de 1765, qui représentait une fontaine rustique entourée d'arbres et dans lequel la campagne s'étoffait de figurines pittoresques et d'animaux. Les amateurs du XVIIIe siècle estimaient d'ailleurs que Boucher traitait spirituellement la figure. Lorsqu'ils trouvaient leurs paysages trop inhabités, c'est à lui qu'ils avaient recours pour y faire peindre d'amusants petits personnages. Boucher compléta ainsi un Patel de la collection de Lalive de Jully, et chez Randon de Boisset il agrémenta de figurines trois tableaux d'Hubert Robert. Si, à la saison prochaine, vous voyez passer à l'hôtel Drouot ces perspectives où deux libres pinceaux ont associé leur esprit, vous pouvez les payer cher : elles ne sont pas sans valoir quelque argent.

Il nous est resté certains renseignements sur les relations de Randon de Boisset avec son peintre favori. Le financier avait parfois besoin d'un guide : il voulait s'instruire, il voulait aussi acquérir des tableaux authentiques. Boucher fut son conseiller intime. En 1766, l'artiste et l'amateur firent ensemble un voyage en Flandre. Ils visitèrent tous les cabinets fameux; ils s'introduisirent chez les marchands et ne négligèrent pas de faire quelques acquisitions intelligentes. On se rappelle que Boucher, qui possédait, lui aussi, une collection précieuse, était expert au jugement des anciennes peintures.

Nous ne savons trop combien de temps dura cette excursion en Flandre; il semble qu'en 1766 Boucher travailla moins qu'à l'ordinaire. Les esquisses des décors de *Silvie* ne l'ont guère occupé qu'une semaine ou deux. *L'Éducation de la Vierge*, que possède M. de Beurnonville, est un piquant tableau, mais qui ne paraît pas avoir exigé un effort bien sévère. Toutefois, si Boucher peignait plus rarement, il demeurait toujours l'infatigable dessinateur que nous avons connu. On a de sa main plusieurs crayons de cette date, entre autres la *Jeune Mère assoupie* qui appartient à M. le duc d'Aumale et qu'on a vue à l'Exposition de l'École des beaux-arts. Le talent semble vivace encore dans ce fusain qu'avivent çà et là des rehauts blancs.

Aux approches du Salon de 1767, Boucher se trouva pris au dépourvu. Il n'avait aucune peinture sérieuse à montrer au public. Il déclara alors ne plus vouloir exposer. Son abstention lui fut vertement reprochée et l'on devine que la

NEPTUNE ET AMYMONE

(Palais de Trianon.)



réprimande vint de Diderot qui n'aimait pas à voir échapper une proie à laquelle il trouvait de la saveur : « Quoi! monsieur Boucher, vous à qui les progrès et la durée de l'art devraient être spécialement à cœur, en qualité de premier peintre du roi, c'est au moment où vous obtenez ce titre que vous donnez la première atteinte à une de nos plus utiles institutions, et cela par la crainte d'entendre une vérité dure! » Pauvre Boucher! s'il avait en effet cédé à cette appréhension, il aurait vainement déserté le champ de bataille. La « vérité dure » était inévitable. Dans son compte rendu du Salon, Diderot introduit un intermède imprévu, l'*État actuel de l'école française*. Avec un mot, avec une phrase, il glorifie ou il accable les malheureux peintres de l'Académie. Sauf quelques éloges attribués à Chardin, à La Tour, à Vernet, ce dénombrement est comme un dictionnaire de condamnations. On se rappelle comment il exécute l'artiste vieilli. « BOUCHER. — J'allais oublier celui-là. A peine laissera-t-il un nom, et il eût été le premier s'il eût voulu. »

On a ici la démonstration de cette vérité banale qu'en matière de critique ce qui est excessif peut devenir dangereux. Diderot s'est trompé. Bien des jours se sont écoulés depuis 1767 et bien des années : la prédiction du philosophe, téméraire il y a un siècle, ne s'est guère vérifiée; loin de là, le temps en a accentué l'imprudence. Boucher a laissé un nom, il a été la personnification d'un idéal; il vit encore dans ses œuvres.

Il est vrai que les créations qui protègent Boucher contre l'oubli ne sont pas celles qu'il enfanta aux heures de sa vieillesse, celles que Diderot a si gaiement condamnées. Le sentiment des choses fines se perdait de jour en jour chez l'ancien décorateur. Je vois qu'en ces dernières années tout le monde est d'accord pour blâmer les exagérations de sa palette, les singularités de son coloris. Un ami a voulu expliquer cette défaillance et il y a peut-être quelque chose de vrai dans la justification qu'il a essayée. L'auteur de la notice insérée dans le *Nécrologe*, Antoine Bret, nous dit qu'indépendamment des crises qui, vers la fin, lui faisaient une respiration si difficile, Boucher avait une autre infirmité : sa vue s'était sensiblement affaiblie; de là, s'il en faut croire le biographe, les erreurs de son système de coloration. Le texte doit être reproduit : « M. Boucher tomba un peu dans le pourpre, et ses chairs paraissaient, dans les derniers temps, comme éprouvant le reflet d'un rideau rouge. Il n'ignorait pas le reproche qu'on lui faisait à cet égard, mais il s'en excusait sur sa vue, et l'auteur de cet Éloge lui a entendu dire plus d'une fois qu'il ne voyait qu'une couleur terreuse où le public apercevait le cinabre et le vermillon. »

Dans le dessin, où jouaient seulement la sanguine, le crayon noir, le crayon blanc, et qui était involontairement harmonieux, ces défauts de coloration, cette exaltation arbitraire du ton local n'apparaissaient pas. Boucher s'en rendait compte sans doute, et, en ses dernières années, il dessina beaucoup. Il n'inventait plus, il se souvenait. Un respect persistant pour les galanteries mythologiques lui inspirait le grand dessin de 1767 où Mars et Vénus sont tendrement enlacés sous la protection d'un groupe d'Amours, surveillants peu attentifs qui s'amusent à faire des culbutes dans les nues. L'année suivante, il composait un frontispice pour l'*Histoire de la maison de Bourbon*, de Désormeaux. Le livre ne fut publié qu'après la mort du peintre; mais le dessin, qui a été gravé par Augustin de Saint-Aubin, est daté de 1768. Boucher est resté fidèle aux élégances, au caprice ornemental de sa jeunesse en dessinant cette allégorie où l'on voit la France présenter à la Muse de l'Histoire, au Temps et à la Renommée les médaillons des rois de la branche de Bourbon. Ce frontispice, imitation d'un type dont Cochin lui-même avait abusé, a le défaut d'être froid et banal.

Il y a du mouvement au contraire et de la grâce dans le dessin aux crayons de couleur qui a été gravé par Demarteau sous le titre : *la Danse allemande*. La proportion des personnages n'est peut-être pas tout à fait orthodoxe : la figure de la jeune fille dont les mains s'enlacent à celles de son amoureux semble un peu plus courte qu'il ne faudrait : mais le groupe est charmant et je m'étonne que Sèvres ne l'ait pas traduit en porcelaine. Quant au titre de l'estampe, c'est probablement une invention de Demarteau. Le sujet n'est pas essentiellement germanique : à la dernière ritournelle, le danseur embrasse sa danseuse. Rien n'est français comme le baiser.

En 1769, — date du dessin que nous venons de décrire, — Boucher croyait encore aux amourettes dans les bois : il croyait aussi aux moutons. C'était un homme d'une foi robuste. Il avait du moins gardé la persistance du souvenir, et il retrouvait dans les retours de sa pensée toutes les visions de sa jeunesse. Lors de sa dernière exposition au Salon du Louvre, il fit bien voir qu'il n'avait rien oublié. Il envoya une *Marche de bohémiens*, très grand tableau qui, d'après le livret, était dans le goût de Benedetto Castiglione. Cette réminiscence italienne porta bonheur à Boucher. C'est Diderot qui nous l'apprend. Dans son compte rendu, écrit après la clôture du Salon de 1769 et aussi après la mort du peintre, il y a comme un vague regret d'avoir trop souvent parlé avec irrévérence de celui qu'il appelle cette fois le « vieil athlète ». Le critique signale de la facilité et de la fougue dans cette *Marche de bohémiens*, qui mettait en scène une foule de

LA DANSE ALLEMANDE

(D'après la gravure de Demarteau.)



LA DANSE ALLEMANDE



MARS ET VÉNUS

figures, d'animaux et d'accessoires pittoresques. Diderot reconnaît même la beauté de la composition. « La touche, ajoute-t-il, était hardie et spirituelle; on discernait partout le grand maître : le ciel surtout, chaud, léger, vrai, était d'enthousiasme et sublime. »

Et après avoir écrit ces derniers mots, qui jurent un peu avec ses déclarations antérieures, Diderot semble vouloir en amoindrir l'effet, et il s'amuse à faire dialoguer deux interlocuteurs imaginaires. L'un soutient que la *Caravane* de Boucher était le plus mauvais tableau du Salon; l'autre prétend que c'était le meilleur. La conclusion du philosophe n'est pas courageuse : il finit par donner raison aux deux discuteurs. Qu'est-ce à dire, sinon que Diderot était vaguement troublé et qu'il avait presque un remords d'avoir parlé trop spirituellement, trop méchamment, du peintre que ses contemporains ont tant aimé? Il en a fait lui-même l'aveu loyal dans une ligne de ses *Pensées détachées sur la peinture :* « J'ai dit trop de mal de Boucher : je me rétracte. »

Boucher n'aura vraisemblablement jamais su quels orages intellectuels, quel désordre il a provoqués dans l'esprit de Diderot. Les *Salons* du critique n'étant pas imprimés, il n'a pas assisté aux débats intérieurs de cette âme mobile et passionnée. Pendant dix ans, l'écrivain a repris le portrait du peintre, le retouchant et le modifiant sans cesse, sans pouvoir parvenir à fixer l'effigie définitive, le médaillon, *ne varietur*. Boucher aurait pu — car il était aimable et doux — l'aider dans ce travail. Il est vrai qu'à cette époque le pauvre artiste était bien indifférent à ce que les gens d'esprit pouvaient penser de lui. Secrètement, il sentait sa vie s'en aller.

Deux malheurs s'étaient abattus sur sa maison. En 1765, Boucher avait vu mourir Deshays, le mari de sa fille aînée; le 15 décembre 1769, le second de ses gendres, le peintre Baudouin, disparut à son tour. La mort de ces jeunes gens déconcertait toutes ses espérances. Le printemps de 1770 s'annonçait plein de tristesse, et néanmoins Boucher travaillait encore. Nous avons au Louvre une de ses dernières œuvres, la *Présentation de Jésus au temple*. Cette grisaille, peinte à l'huile sur papier, est colorée comme un tableau, tant les tonalités sont chaudes et l'exécution enflammée. Mais c'était là une sorte de testament et comme un adieu plein de fièvre. Ce n'est pas sans effort que Boucher restait debout. Le 13 avril, il dînait chez Basan avec le graveur George Wille, avec Jean Monnet, l'ancien directeur du théâtre de la foire Saint-Laurent. On parla sans doute des décorations du ballet des *Fêtes chinoises*, et les vieillards retrouvèrent dans le charme de leurs lointains souvenirs une heure de rajeunissement. Gaietés inutiles et trom-

LA BOUQUETIÈRE

(Dessin de l'ancienne collection de M. Suermondt.)



LA B[illegible]

peuses! Le médecin du peintre, Poissonnier, ne cachait pas son inquiétude. Grimm, qui semble avoir entrevu Boucher en ses derniers jours, nous dit à quel point l'artiste était malade. « Il avait depuis longtemps l'air d'un spectre et toutes les infirmités inévitables d'une vie consumée dans le travail et dans le



LES LAVANDIÈRES
(Dessin de l'Albertine à Vienne.)

dérèglement des plaisirs[1]. » Il était en effet au bout de ses forces. Boucher mourut au Louvre, le 30 mai 1770. Ses funérailles furent célébrées le lendemain à Saint-Germain-l'Auxerrois, en présence des artistes les plus considérables de l'Académie royale. Vien, pour qui Boucher avait été un protecteur intelligent, figurait dans le cortège. C'est le destin. L'art qui arrive assiste presque toujours aux obsèques de l'art qui s'en va.

1. *Correspondance littéraire*, IX, p. 59.

A la façon dont les journaux annoncèrent la mort de Boucher, on vit bien que « le peintre des Grâces et de la cour friponne de Cythère » était depuis longtemps le représentant d'un idéal démodé. L'auteur des *Mémoires secrets* se borne à écrire quelques lignes : « Le sieur Boucher, premier peintre du roi, vient de mourir. Depuis qu'il occupoit ce poste distingué, sa réputation avoit diminué et il n'avoit rien fait digne de sa place. Le seul morceau qu'il avoit exposé au dernier Salon étoit plus que médiocre. En général, cet artiste a joui d'une réputation précoce et portée beaucoup au delà de ce qu'il méritoit. » Le gazetier reconnaît ensuite que le pinceau de Boucher était spirituel et facile, et il termine par la comparaison inévitable : « Toutes ses bergères ressembloient à celles de Fontenelle. » Grimm reproduit le même cliché. Il pense, lui aussi, qu'on pourrait « appeler Boucher le Fontenelle de la peinture. Il avoit son luxe, sa recherche, son précieux, ses grâces factices. » Et l'écrivain, se rappelant ce qu'il a entendu dire à Diderot, déclare que « c'étoit un maître bien dangereux pour les jeunes gens ». Il semble que Boucher a été aussi fort dangereux pour les critiques, car il leur a inspiré des répétitions bien impertinentes.

Le 18 février 1771, on commença la vente des collections de toute sorte que Boucher avait réunies. Ceux qui ne connaissaient point le peintre apprirent alors quels étaient le libéralisme de son goût et l'intelligence de sa curiosité. Le cabinet de Boucher contenait des trésors. A l'exemple des grands amateurs de son temps, l'artiste avait recherché les coquillages les plus rares et les échantillons des métaux précieux ou vulgaires, car ce siècle est celui de l'*Encyclopédie;* on voulait apprendre, on inaugurait, non sans ardeur, un mouvement scientifique. Boucher avait fait comme le duc de Sully, comme M. de Boisjourdain, comme son ami Jacqmin, le joaillier du roi. Son érudition en matière de conchyliologie aurait probablement tenu tout entière dans la plus petite coquille de sa collection; mais où le savant hésitait, le peintre voyait clair, et dans ces trésors venus de l'océan des Indes il a pu étudier certains tons roses, certaines perles brillantes ou nacrées qui étaient à la fois un enchantement pour les yeux et une leçon.

Boucher possédait aussi des marbres et des bronzes : son coquillier plaqué en bois de violette sortait des ateliers d'Oebenne; il avait des tables et des commodes de Boule, des flambeaux et des girandoles, œuvres de Caffieri. Pour les porcelaines, pour les laques, pour les chinoiseries, sa collection abondait en pièces rares. Il faut lire le catalogue de sa vente pour se rendre compte des richesses qu'il avait entassées. Enfin ce peintre singulier aimait la peinture; et il

LA JARDINIÈRE

(Dessin de la collection de M. de Goncourt

Reproduction Braun.



l'aimait comme on le doit faire, largement, à cœur ouvert, sans parti pris de style ou d'école. Il s'intéressait assurément aux choses de son diocèse, mais il ne s'enfermait pas dans la petite église aux murs étroits. A côté de Benedetto Casti-



ÉTUDE POUR UNE *ANDROMÈDE*

(Dessin de l'Albertine, à Vienne.)

glione, il avait mis un Jacob Ruysdaël, un Rubens, un Téniers. Homme heureux! il possédait un Van Goyen, et il avait aussi un Watteau. Sa collection de dessins paraît avoir été fort bien choisie. Que voyons-nous au catalogue? Un peu plus de Carle Maratte qu'il n'est décent d'en avoir, une

sanguine de Sebastiano Conca, dont l'artiste aurait pu se passer, et dans ce voisinage suspect, André del Sarte, Polydore de Caravage, Corrège, et Rubens encore et une série de Rembrandt. Boucher avait là, sous la main et sous les yeux, tout ce qu'il faut pour apprendre son métier et celui des autres.

La veuve de Boucher fit mettre en vente quelques-uns des tableaux de son



PANNEAU DÉCORATIF

mari. C'étaient, pour la plupart, des œuvres inachevées, des peintures faites *à la presto*. Les dessins étaient plus nombreux et plus importants : il y avait des sanguines ou des pastels, des études d'après nature que Boucher conservait comme des instruments de travail et dont il n'avait pas voulu se défaire. Mais qu'étaient ces quelques feuilles légères auprès de la montagne de papier qui constitue l'œuvre dessinée de l'infatigable maître ? Aux derniers temps de sa vie, Boucher

NYMPHES ET SATYRES

(Dessin de *l'Albertine* à Vienne.)

Reproduction Braun.



COLLECTION ALBERTINE, VIENNE

déclarait qu'il avait fait dix mille dessins. Si l'on additionne par la pensée ceux qui ont été perdus et ceux qui restent encore, on peut considérer l'évaluation comme exacte. Hébert, entrant, en 1766, dans le cabinet de Blondel d'Azaincourt, y trouve près de cinq cents dessins de Boucher. Parmi ceux qui ont été gravés en manière de crayon par Demarteau et par François, plusieurs venaient de cette collection fameuse. Elle était aussi chez Blondel d'Azaincourt, cette *Bouquetière de l'Opéra,* que nous reproduisons d'après l'exemplaire de l'ancien cabinet de M. Suermondt. D'autres amateurs, Sireuil par exemple, avaient également rempli leurs portefeuilles de magnifiques dessins de Boucher. Tout est dispersé aujourd'hui. C'est à l'Albertine de Vienne, au British Museum, au Louvre, partout, qu'il faut chercher les épaves des collections disparues. L'esprit se lasserait à vouloir inventorier les sanguines de Boucher et ses croquis à la pierre noire, que relèvent ici des rehauts de blanc, là les touches plus vives du pastel. Boucher a quelquefois fait deux ou trois dessins dans sa journée. Tantôt c'était un groupe de lavandières abritant à l'angle d'une construction rustique leurs bavardages et leurs travaux; tantôt c'était une femme nue et debout qui, attachée à un rocher, pouvait, avec l'addition d'un monstre chimérique, devenir une *Andromède;* un autre jour, il introduisait dans la découpure d'un trumeau, chantourné comme un des « panaches » de Natoire, une composition mouvementée où l'on voit une figure aux grandes ailes s'ébattre en plein ciel avec des Amours d'un charmant caprice; enfin, revenant aux bucoliques, il dessinait la *Jardinière* du cabinet de M. de Goncourt, excellente étude où les colorations du pastel s'associent aux vigueurs du crayon noir. La fantaisie de Boucher était inépuisable.

Après la vente de la collection de l'artiste en 1771, il se fit autour de son nom un certain silence. Quelques amateurs lui restent fidèles. Mais peu à peu le prix de ses œuvres diminue aux enchères publiques, et sa réputation, battue en brèche de toutes parts, ne résiste pas aux assauts des philosophes et des moralistes. D'ailleurs un art nouveau se prépare : la jeunesse a les plus nobles espérances. Dans l'*Histoire de la République des lettres,* Martin Lesuire exprime assez bien le sentiment universel lorsqu'il écrit en 1781 : « Nous avons vu longtemps un coloris fardé, enluminé, faire disparoître celui de la nature et la couleur de rose affadir, par sa mollesse, tous les tableaux de nos artistes. Boucher, en croyant céder au goût de son siècle, l'avoit entièrement gâté. Nous nous plaignions avec raison de voir régner dans nos Salons une élégance coquette et maniérée, un ton précieux et fleuri, enfin ce qu'on peut appeler le *doratisme* de la peinture. Le goût du beau commence à renaître. »

Quelque chose allait renaître aussi, l'esprit d'intolérance, le désir peu fraternel, et très humain, de brûler ce qu'on a adoré. Gault de Saint-Germain va venir, et, mêlant agréablement la sottise à la fausse morale, il condamnera les tableaux de Boucher « au galetas de la brocante ». Cesser de correspondre à l'idéal du temps, quelle faute! N'être plus à la mode, quel crime! On le fit bien voir au pauvre Boucher. Dans les discussions d'ordre littéraire qui s'engagèrent alors, la question d'art fut presque laissée de côté; on oublia un peu la justice, on s'imagina que les cris de colère sont des raisons, et le XVIII[e] siècle converti assista avec un enthousiasme cruel à l'enterrement des petits Amours et aux funérailles du rose.





IX

LES GENDRES DE BOUCHER



RAVER à l'eau-forte, improviser le frontispice d'un livre, donner le croquis d'une décoration de théâtre, inventer des modèles de tapisserie, crayonner à la sanguine ou à la pierre noire des femmes nues, des paysages, des costumes, des Amours au vol léger, enfin et surtout emplir de grands ou de petits cadres avec des pastorales, des mythologies ou des scènes de la vie élégante, c'étaient là des choses que Boucher savait faire et qu'il fit, il faut le dire, aussi bien et souvent mieux que tous les artistes de son temps. Pouvait-il enseigner? A cette question une seule réponse est possible. Boucher avait des qualités fort brillantes; il était très peu professeur.

Ceux-là mêmes qui ont étudié l'artiste avec le plus de soin et qui ont cherché à le deviner avouent qu'ils ont quelque peine à se faire une idée bien précise de son développement intellectuel. Comme peintre, Boucher peut être jugé, il nous laisse prendre sa mesure; comme penseur, ou seulement comme homme

d'esprit, il reste voilé d'un certain mystère. Il n'aimait point à écrire, et ce grand travailleur était si paresseux devant le papier à lettres que presque toujours il priait Mme Boucher de tenir la plume à sa place. Il a dû parler sans doute, mais les mots qu'on cite de lui sont rares et peu significatifs. Absorbé par son labeur quotidien, curieux des plaisirs frivoles, et vraisemblablement un peu pressé dans ses amours, il n'a guère eu le temps de rêver. On peut croire que l'enseignement n'était pas son aptitude essentielle ; on peut même supposer que son éclectisme avait pour les théories, sinon du dédain, du moins une indifférence superbe.

Boucher a eu des élèves cependant ; mais on sait par le témoignage sympathique d'un ami qu'il a été un professeur muet. « Instruit des préceptes de son art, dont il avait la pratique la plus facile et la plus sûre, M. Boucher aimait peu à s'en entretenir longtemps ; il se défiait de la charlatanerie des mots et se contentait de juger du beau plus par sentiment que par discussion. Il préférait même, lorsqu'il s'agissait d'éclairer un jeune artiste qui venait le consulter, de l'instruire par l'exemple plutôt que par l'étalage des règles qu'un autre lui aurait peut-être prodiguées, au hasard de n'en être pas entendu. « Je ne sais conseiller que le pinceau à la main, » lui disait-il, et alors, prenant le tableau, il le réformait, le corrigeait en quatre coups et rendait sensible ce qu'il eût souvent expliqué avec bien moins de profit pour le peintre, et surtout pour le tableau [1]. »

Plus d'un disciple se contenta de cet enseignement analogue à celui que l'ouvrier donne, les outils à la main, à l'apprenti de l'atelier. Et il s'est trouvé que ce professeur qui ne parlait pas a fait de bons élèves. Il en est un, Honoré Fragonard, qui reste l'honneur de l'école de Boucher, et qui a été en outre l'expression la plus fine et la plus exacte du XVIIIe siècle finissant. Certes, si nous avions eu jamais l'ambition folle de faire un livre complet, nous aurions réservé une place à ce brave Frago qui, lui aussi, a abordé le problème du rose et qui, dans des peintures enflammées, a été si souvent l'amoureux et le peintre à la française, le coloriste léger, le sylphe aérien qui vole en agitant à peine le brin d'herbe et la fleur. Mais Fragonard n'est point un de ces maîtres qu'on puisse célébrer en deux mots au bas d'une page insuffisamment étudiée. Ce délicat a droit aux honneurs d'un monument spécial et qui soit bien à lui. Si nous avons nommé Fragonard, c'est pour prouver qu'on pouvait apprendre quelque chose dans l'école et dans les œuvres de son maître.

Le plus ancien des artistes qui passent pour avoir reçu des conseils de Boucher, c'est Michel-Ange Challe. Né en 1718, il a pu, comme le dit Papillon de la

1. Antoine Bret, *Nécrologe des hommes celebres*, 1771, p. 51.

Ferté, entrevoir aux derniers jours de sa vie le créateur véritable du style et des couleurs dont nous racontons l'histoire, François Lemoyne. Challe eut cependant des débuts difficiles. En 1741, à la suite de plusieurs tentatives avortées, il remportait le premier prix de peinture; en 1753, il était académicien. Dès lors il prit part aux expositions du Louvre. Il se croyait appelé à faire de la peinture religieuse, et aussi des compositions empruntées au monde antique, des Cléopâtres, des Socrates, et toujours dans le goût le plus prétentieux et le plus faux. Grec, il est platement ridicule; Romain, il est carnavalesque. Je ne consacrerai point à Challe une biographie qu'il ne mérite pas. Je dirai seulement que Diderot a souvent parlé de lui et qu'il l'a traité selon ses mérites.

L'événement capital dans la vie de Michel-Ange Challe se produisit le 23 février 1765. Ce jour-là, l'artiste, que son talent de peintre ne recommandait guère, fut nommé dessinateur du Cabinet du roi. A ce titre, il devint l'organisateur des pompes funèbres, et aussi des fêtes de la Cour. Dans une étude sur l'art au XVIII[e] siècle, ces choses devaient être racontées. Pendant les dernières années du règne de Louis XV, Challe est le grand faiseur de catafalques. En vertu de sa charge officielle, ce décorateur agité refuse aux personnages princiers ou royaux la suprême consolation d'un enterrement tranquille. Challe fait du bruit autour des cadavres. La nef de Notre-Dame est changée en théâtre où il déploie le luxe de ses fantaisies à intentions sépulcrales. On y vit successivement les cérémonies funéraires célébrées en l'honneur d'Élisabeth Farnèse, du roi Stanislas (1766) et du Dauphin (1767). La mort de Marie Lecsinska, celles d'Emmanuel III et de Louis XV furent aussi pour Challe des occasions de montrer qu'il savait, comme Meissonnier, s'attrister avec véhémence. Statues allégoriques, draperies semées d'ossements, de larmes, de sabliers volant à tire-d'aile, tous les symboles du deuil faisaient sa joie. Ces échafaudages d'une matinée réussissaient fort, car à ce moment Challe était le maître à la mode pour le catafalque d'opéra. Il ne s'entendait pas moins aux illuminations, et dans l'organisation de ces fêtes il essaya quelquefois de se rappeler les splendeurs qu'il avait pu voir jadis pendant son séjour en Italie. C'est lui qui, en 1770, illumina les jardins de Versailles à propos du mariage du prince qui allait devenir Louis XVI. Un charmant dessin de Moreau le Jeune nous dit quel esprit inventif l'artiste avait dépensé en cette circonstance. Ce fut un de ses plus beaux triomphes. Challe est mort en 1778, et, la peine du talion lui ayant été épargnée, il a été enterré sans fracas.

Comme peintre — car le dessinateur du Cabinet du roi n'avait pas renoncé à la peinture — Challe n'appartient guère à l'école de Boucher que par le choix

de certains sujets. On s'était abstenu d'applaudir beaucoup ses *Pèlerins d'Emmaüs* et sa *Cléopâtre expirante :* il changea de genre. Quelques-uns de ses tableaux — *le Plaisir des Amants, les Caresses réciproques,* — portent des titres assez légers; mais Challe est un peintre lourd, et les gravures nous trompent sur les défauts de sa couleur. Ai-je le droit d'ajouter, en deux lignes qu'il ne faut pas lire, que Michel-Ange Challe a fait une série de gouaches effrontément déshabillées? La flamme y manque, comme l'esprit. Je n'en dirai pas plus long : j'aurais l'air de les avoir vues.

Il serait curieux de retrouver quelque peinture de Louis-Dominique Soldini. C'est d'Argenville qui nous apprend que, malgré la tournure italienne de son nom, Soldini était Parisien, qu'il avait étudié sous Boucher, et qu'il vivait encore en 1778. Ses œuvres décoratives ont disparu. Lorsque Brunetti peignit dans l'escalier de l'hôtel de Richelieu, rue Saint-Augustin, des perspectives architecturales, Soldini fut chargé d'y introduire des figures. Il décora aussi de sculptures simulées l'église de Notre-Dame-de-Bon-Secours. Il fut membre de l'académie de Saint-Luc et prit part aux expositions de 1753 et de 1756. La *Psyché* de Soldini, sa *Bergère*, son *Dénicheur de Moineaux*, ses pastels, tout a sombré dans l'immense oubli. Je n'ai rappelé le nom de ce vaincu qu'au profit des amateurs curieux qui, possédant de faux Bouchers, se demandent de quelle main contemporaine ils peuvent être sortis.

Sans parler du paysagiste Juliart, dont le talent est assez médiocre, Boucher eut d'autres élèves. Et d'abord son fils. Nous avons dit que Juste Boucher avait été baptisé à Paris, le 4 mai 1736. Son père aurait voulu en faire un peintre, mais les événements donnèrent tort à ce rêve. Du reste, le filleul de Meissonnier eut peut-être raison de diriger son effort vers un autre but : dans le genre mythologique et galant, le poids du nom paternel l'aurait écrasé. Juste Boucher résolut d'être architecte et décorateur d'appartements. Dans la liste des élèves couronnés par l'Académie royale, nous voyons figurer, en 1761 et en 1763, un certain Boucher qui obtient deux fois le second prix d'architecture. C'est évidemment le fils du peintre. Bien qu'il n'ait jamais mérité le premier prix, il fut envoyé à Rome en qualité d'élève architecte. Nous savons par les lettres de Natoire qu'il y était attendu en septembre 1764. Le 30 octobre de l'année suivante, le directeur de l'Académie écrit à M. de Marigny : « Le fils de M. Boucher s'occupe beaucoup : il est d'un caractère fort doux, et il est sensible à vos bontés; il tâchera de les mériter et de se rendre digne de son père[1]. »

1. Lecoy de la Marche, *l'Académie de France à Rome*, p. 293 et 297.

Juste Boucher quitta Rome en octobre 1767 : pendant son séjour en Italie, il avait envoyé des preuves de son savoir-faire, car dès la même année M. de Jullienne possédait quatre morceaux de sa main. C'étaient des motifs d'architecture dessinés à la plume et relevés d'aquarelle. De retour à Paris, Juste Boucher continua obscurément ses travaux de décorateur. Le catalogue du Louvre le fait mourir en 1781. Il vécut assez longtemps pour entendre dire sur tous les tons que son père avait perdu l'école française.

Dans la maison de Boucher, tout le monde s'occupait d'art. La fièvre du pinceau est contagieuse. A voir travailler le maître, Mme Boucher devint artiste. Elle paraît s'être essayée dans l'eau-forte. Heinecken fait mention d'une gravure signée *Boucher inv. Uxor ejus sculpsit.* Mais cette fantaisie resta rare. Marie-Jeanne Buzeau peignit des miniatures. Elle n'inventait pas les motifs de ses compositions; elle les empruntait à son mari. C'est du moins ce qu'on peut conjecturer lorsqu'on voit figurer dans le catalogue de la vente Lalive de Jully, *les Forges de Vulcain*, « miniature agréable » peinte par Mme Boucher. Si nous pouvions retrouver cette peinture, elle nous servirait de type et nous permettrait de reconnaître la marque de fabrique. Marie-Jeanne Buzeau, qui ne faisait partie d'aucune académie et qui, par suite, était assez empêchée pour montrer, ses œuvres au public, exposa, en 1779, au Salon de la Correspondance « plusieurs portraits et autres objets en miniature ».

Que devint-elle après la mort de Boucher? Les documents imprimés par les chercheurs nous donnent deux fois de ses nouvelles. Le 25 juillet 1770, une pension de 1,200 livres lui fut accordée en considération des services rendus par son mari. Et plus tard, comme elle vieillissait et qu'elle n'était pas riche, Louis XVI doubla sa pension le 1er mai 1785. Après cette date, l'histoire ne parle plus de Mme Boucher.

Les véritables artistes dans la maison de Boucher, ce furent les deux gendres du peintre, Deshays et Baudouin.

Jean-Baptiste-Henri Deshays, dont la mort, survenue avant l'heure, fut un deuil pour l'école française et pour Diderot, était né à Colleville, près de Rouen, à la fin de 1729. L'académicien Collin de Vermont, qu'il connut d'abord en arrivant à Paris, le confia à un compatriote normand, son collègue, Jean Restout. C'est celui-ci qui fut véritablement le maître de Deshays, ou du moins l'inspirateur de sa première manière. Il y a un peu du fracas de Restout et de son flamboiement dans quelques-uns de ses tableaux. Un jour vint cependant où le jeune peintre jugea que cet enseignement ne pouvait plus lui suffire. Il alla

trouver Boucher et il devint son élève, non pour le choix des sujets, car il visait à la tragédie et au genre héroïque, mais pour certains accents de couleur, et aussi pour la manière délibérée et vaillante avec laquelle il faisait courir le pinceau sur la toile.

Deshays obtint le prix de peinture en 1751. La correspondance du directeur de l'Académie de Rome nous donne des détails sur son séjour en Italie. Comme il est dit dans tous les livres que Deshays mourut « victime de son libertinage » il n'est pas mauvais de s'informer et de chercher dans les textes si ce libertin n'avait pas en lui le germe d'une maladie dangereuse. On y voit que Deshays, arrivé à Rome le 6 octobre 1754, s'y trouvait si mal à son aise et si peu valide, qu'au printemps de 1755 il se préparait à revenir en France. Peu à peu cependant il prit goût à la vie romaine, et se mit ardemment au travail. L'inimitable Natoire nous parle de lui, le 1er septembre 1756, sur un ton tout à fait curieux : « J'ay été fâché, dans ces derniers temps, du peu de bonne conduite du sieur Dehait. Sous prétexte d'étudier d'après nature, il voyoit sans nécessité des modèles de femmes qui venoient fréquemment à l'Académie et donnoit un mauvais exemple. Dès que j'en ay été instruit, je le lui ay deffendu... C'est un génie plein de fantaisie... Je crois qu'il fera son chemin dans son talent, pourveu qu'il se contraigne davantage à la correction du dessein, dont il a besoin. »

Pourquoi Deshays, curieux de voir de près la nature, introduisait-il au palazzo Mancini des modèles féminins ? Nous le savons aujourd'hui. Il peignait une *Bacchante,* et l'on avouera, dût-on étonner les mânes de Natoire, que le plus beau des citoyens de Rome n'eût pas fourni à l'artiste désireux d'exprimer sa pensée un type suffisamment authentique. Le tableau, une fois achevé, fut montré avec une certaine solennité à l'ambassadeur et à l'ambassadrice. « Ce morceau, écrit Natoire le 24 novembre 1756, a du méritte dans la facture du pinceau et n'est pas mal colorié. » Et, passant de l'œuvre à l'auteur, il ajoute : « J'appréhende pour sa santé... Je le crois attaqué de la poitrine. »

De ce passage et de beaucoup d'autres il résulte que Deshays était, aux yeux de ses maîtres, un artiste intéressant et, pour bien dire, une espérance. Lorsqu'il revint à Paris, tout le monde comptait sur lui. Boucher l'aimait, et il le lui prouva. Le 8 avril 1758, il lui donna sa fille aînée. L'année suivante, Deshays entra à l'Académie et conquit le droit d'exposer au Salon.

C'est alors qu'on entend éclater le premier coup de trompette de Diderot, qui, lui aussi, est un enthousiaste et qui peint de verve comme Deshays. *Le Corps d'Hector abandonné sur les rives du Scamandre* était le morceau de réception de

l'artiste qui l'envoya au Salon de 1759. Diderot a toutes les peines du monde à admettre ce cadavre; il le trouve même hideux. « C'est, dit-il, un malfaiteur ignoble qu'on a détaché du gibet [1]. » Mais il s'arrête avec complaisance devant un autre tableau de Deshays, une *Marche de voyageurs dans les montagnes.* Il y reconnaît une composition poétique, un coloris heureux et fort. Le principe de cet art pittoresque et remuant était emprunté à Benedetto Castiglione, que Deshays avait étudié en Italie et dont il retrouvait des œuvres dans le cabinet de Boucher. Tous deux professaient le même culte pour le maître génois. Si jamais le beau-père et le gendre avaient eu le temps de se disputer, ils se seraient réconciliés devant une caravane de Benedetto.

A propos du Salon de 1761, où Deshays exposa quatre grands tableaux religieux, inspirés par l'histoire de saint André, de saint Victor, de saint Pierre et de saint Benoît, Diderot se déclare tout à fait conquis. Deshays est « le premier peintre de la nation ». Le philosophe aimait la tragédie : il s'intéressait aux spectacles violents, et Deshays avait de quoi lui plaire, car il prenait volontiers l'allure véhémente. Diderot loue chez lui la force de la couleur, une « imagination pleine de grands caractères », et, dans une phrase éternellement surprenante, il finit par reconnaître en lui « un élève de Lesueur ».

Il est inutile de dire qu'un peintre qui avait étudié Benedetto Castiglione, qui était l'élève de Restout et de Boucher, et qui ajoutait à leurs méthodes l'enthousiasme d'une jeunesse mal disciplinée, n'a rien de commun avec l'auteur de l'histoire de saint Bruno. Ce qui est vrai, et ce que Diderot s'abstient de noter dans son *Salon de 1761,* c'est que Deshays déserte parfois la violence pour la délicatesse. Le musée d'Angers conserve une *Sainte Anne faisant lire la Vierge* qui fut précisément exposée la même année, et dont l'intention n'est pas banale. Par certaines colorations un peu jaunes, un peu ambrées dans les chairs, ce tableau procède beaucoup plus de Restout que de Boucher ; mais c'est un sentiment individuel qui a inspiré à Deshays la figure de la Vierge, bonne petite écolière qui a envie d'apprendre et qui écoute ardemment la leçon qui lui est donnée. Il y a dans cette jeune tête un charme naïf que le XVIIIe siècle n'a guère connu.

Deshays passait d'ailleurs pour un dessinateur à la fois correct et nerveux. Peut-être, s'il eût vécu, aurait-il eu de l'influence sur l'école. Il a crayonné des académies auxquelles on trouvait du caractère. Telle était celle qui fut offerte, en 1762, au fils de Wille, et que son père, le graveur, signale comme « fièrement dessinée ». Mariette, beaucoup plus judicieux que ses contemporains, n'a pas eu

1. Le morceau de réception de Deshays est aujourd'hui au musée de Montpellier

les mêmes extases. Il parle sérieusement de Deshays. Il signale chez lui « une manière libertine qui rentre assez dans celle de M. Boucher et dont il ne chercha jamais à se défaire. « Il composoit bien, ajoute-t-il, il inventoit facilement et peignoit à plein pinceau ; mais dans tout cela il mettoit de la manière, et je doute qu'il fût devenu avec le temps plus habile qu'il n'étoit. »

A tous ceux qui ont vu, au musée de Rouen, à Montpellier et ailleurs, les grandes compositions de Deshays, les paroles de Mariette paraîtront sages. Mais, sous Louis XV, la critique manquait de sang-froid : aussi y eut-il une sorte d'émotion dans Paris lorsqu'on apprit, le 11 février 1765, que le jeune Deshays venait de mourir victime d'un accident. Il suffira d'emprunter quelques lignes à Grimm qui raconte la mort de Deshays. « Il s'est blessé en montant à cheval ; il a d'abord négligé sa blessure ; on a été obligé ensuite de lui faire une amputation fort douloureuse, et il est mort des suites de cette opération [1]. » Deshays, ajoute la *Correspondance littéraire,* « s'était déjà annoncé comme le rival et le successeur de Carle Vanloo. Il ne cédait pas à ce maître du côté de la couleur, et ses compositions étaient bien autrement grandes et vigoureuses. » Du reste, on trouve, dans tous les écrits du temps, la trace des tristesses qu'éveilla la mort prématurée de Deshays. Aujourd'hui encore, malgré les objections que peuvent soulever ses œuvres emphatiques et le furieux maniérisme de son pinceau, son nom demeure comme enveloppé dans un regret.

Le second gendre de Boucher, Pierre-Antoine Baudouin, mourut aussi prématurément ; mais, si courte qu'ait été sa vie, il eut du moins le temps de donner sa mesure et il ne nous a rien caché de sa fantaisie amoureuse. Né à Paris et fils d'un graveur qu'on ne connaît guère, Baudouin fut baptisé à Saint-Sulpice le 17 octobre 1723. Il entra dans l'art par le petit escalier, n'ayant jamais cru ni à la grande peinture solennelle, ni même, ce qui est rare pour l'époque à la décoration murale, au dessus de porte, au trumeau. Il laissait ces belles inventions à Boucher, qui fut son maître et qui, le 8 avril 1758, lui donna sa seconde fille, Marie-Émilie.

Baudouin avait commencé par faire de la gravure. La chalcographie du Louvre conserve la planche d'une eau-forte, assez faible du reste, dont on trouvera ici une reproduction et dont l'intention allégorique n'est pas douteuse : il s'agit d'un mariage princier, car Jupiter et Junon assistent du haut du ciel à la cérémonie. L'auteur du catalogue de l'œuvre de Baudouin, M. Emmanuel Bocher, nous

1. *Correspondance littéraire,* VI, p. 211. On trouvera, dans le *Nécrologe* de 1766, une chaleureuse notice de Jean Fontaine sur Jean-Baptiste Deshays.

apprend que cette petite estampe forme le frontispice de *la Princesse de Navarre,* comédie-ballet représentée à Versailles le 23 février 1745. S'il en est ainsi, tout se précise : la comédie est celle de Voltaire, le mariage est celui du Dauphin, qui,



LE MARIAGE DU DAUPHIN

(Eau-forte de Baudouin.)

ce jour-là, épousa l'infante d'Espagne, fille de Philippe V. Ces détails ne rendent pas l'image meilleure. Baudouin a peut-être bien fait de renoncer à la gravure.

Comme on lit partout que Baudouin a été un libertin de premier ordre, il est bon de savoir en quels termes en a parlé le sage Mariette. « Boucher, dont il étoit l'élève, en avoit fait son gendre et n'avoit pas à s'en repentir, car c'étoit un garçon laborieux et d'un fort bon caractère qui adoroit son beau-père. » A cette

note, qui ne fait pas supposer une trop grande dépravation de mœurs ou d'esprit, il faut ajouter le témoignage de Cochin. Nous savons par une de ses lettres que, lorsque Deshays mourut, sa veuve éprouva un moment de gêne. Baudouin, « peu avantagé des biens de la fortune », vint alors en aide à sa belle-sœur [1]. Tout cela n'est pas bien noir, et tout cela vaut la peine d'être retenu, car Diderot, qui traite cependant Baudouin en ami, a fait de lui un coureur d'aventures qu'on hésiterait à recevoir chez soi. « Bon garçon, qui a de la figure, de la douceur, de l'esprit, un peu libertin; mais qu'est-ce que cela me fait ? Ma femme a ses quarante-cinq ans passés, et il n'approchera pas de ma fille, ni lui, ni ses compositions. »

Il est vrai que la leçon morale et la « grande maxime », que Diderot s'affligeait de ne pas trouver dans Boucher, auraient été plus vainement encore demandées à son gendre. Ses inventions, tout à fait dignes d'un contemporain et d'un élève de Gentil Bernard, n'enseignent que l'art d'aimer, ou plutôt l'art de s'amuser aux amourettes : le costume, dont il a si bien connu les élégances; le paysage, dont il s'est servi comme d'un décor romanesque; la coquetterie des types qu'il a choisis, tout est consacré chez lui à raconter des aventures galantes. Son idéal habite une alcôve. Baudouin n'a jamais cru qu'à deux choses, l'amour et la gouache.

Car — le moment est venu de le dire — pour exprimer sa pensée, pour donner du piquant à des compositions qui n'auraient pas supporté les dimensions du cadre héroïque, Baudouin avait adopté un procédé particulier. « Il peignoit fort joliment des guazzes, » dit Mariette, qui a toujours aimé à conserver à ce mot son apparence italienne. Et Baudouin, même en un temps où l'esprit n'était pas rare, demeura le maître de la gouache. Il en connut de très bonne heure le maniement et la pratique. Dès 1750 il l'enseignait. Ce fait, un peu oublié, nous est révélé par l'écrit bizarre d'un certain Joseph Fratrel, qui fut à la fois avocat et peintre. « C'est à M. Baudouin, raconte-t-il, que je dois les premiers et les seuls principes que j'aie reçus de mon art; le précieux office m'en fut rendu en 1750 pour la première fois, en 1752 pour la dernière [2]. » Fratrel fait en même temps l'éloge des gouaches de celui qu'il appelle son cher maître. Il y trouvait « un lumineux » qui l'éblouissait, et vraiment il avait raison.

Les gouaches de Baudouin, et aussi les histoires d'une moralité assez suspecte qu'elles racontaient, eurent un grand succès dans Paris. Agréé à l'Académie royale en 1761, le jeune peintre devint académicien le 20 août 1763, et il

1. *Nouvelles Archives de l'art français*, 1873, p. 172.
2. *La Cire alliée avec l'huile ou la Peinture à l'huile-cire*, Manheim, 1770, p. 244.

donna pour morceau de réception une très grande miniature, *Phryné devant l'Aréopage,* que possède le Louvre, mais qu'il n'expose pas, sans doute parce que cette peinture, dévorée par la lumière, est aujourd'hui fort ruinée. La *Phryné* n'a d'ailleurs jamais été un bon Baudouin, et nous ne voyons pas trop pourquoi Diderot croit pouvoir affirmer que, dans le groupe des juges de l'Aréopage, Boucher avait ajouté son esprit à celui de son gendre.

Il faut dire que l'aimable Baudouin avait commencé par traiter des motifs d'une vertu très suffisante. Au Salon de 1761, il exposait des gouaches qui, pour la moralité, pouvaient sans désavantage lutter avec les compositions de son beau-père. *Dibutade*, *Céphale et Procris*, *Loth et ses filles,* n'étaient pas de nature à compromettre l'innocence du XVIIIe siècle. En 1763, Baudouin se contient encore, et cependant le succès lui arrive.

Il exposait une gouache charmante, *le Catéchisme*, qui a été gravé par Moitte et qui appartient aujourd'hui à M. Edmond de Rothschild. Mathon de la Cour en parle assez froidement : à une scène spirituelle et bien composée, il préfère la *Phryné*, et aussi un dessus de tabatière décoré de trois petits Amours se jouant parmi des guirlandes. Ce détail rappellera aux amateurs que Baudouin n'a pas été un médiocre miniaturiste. Il a même fait quelques portraits.

Un petit scandale très innocemment provoqué contribua à mettre en lumière le nom de Baudouin. En 1765, l'artiste avait reuni les éléments d'une exposition tout à fait caractéristique. Il montrait *la Fille éconduite*, qui a été gravée par Delaunay sous un titre beaucoup plus significatif, *le Lever*, *le Cueilleur de Cerises :* ces trois gouaches révélaient chez Baudouin un homme très préoccupé de la bagatelle. A l'exception de Diderot, qui fit entendre un mot de protestation, personne ne réclama. Mais Baudouin avait imaginé en même temps d'exposer *le Confessionnal*, et cette peinture agréable et inoffensive devint le prétexte d'une violence. On connaît cette gouache, qui a été vendue, il y a quelques années, à l'hôtel Drouot et qui appartient à M. Welles de Lavalette. Ainsi que l'écrit Diderot, un troupeau de fillettes emplit l'église ; deux jeunes gens arrivent, ils font du bruit, et les jeunes pénitentes sont un peu troublées. Le prêtre, mécontent, s'élance de son confessionnal et essaye de rétablir l'ordre. Les grands-parents s'indignent, les enfants s'amusent de ce spectacle. « Cela est plaisant, ajoute Diderot ; mais la piété de notre archevêque, qui n'entend pas la plaisanterie, a fait ôter ce morceau. » L'archevêque de Paris demanda en effet et obtint que la gouache de Baudouin fût retirée du Salon. Christophe de Beaumont négligea ce jour-là l'occasion d'avoir de l'esprit, et, dans tous les cas, il eut le tort de ne pas examiner par

lui-même et de s'en rapporter aux dires malveillants de quelque cuistre ennemi de la peinture.

Cette méchante querelle fut promptement oubliée. Baudouin sourit, et il continua son œuvre. Si l'on osait se moquer jamais d'un membre de l'Académie, si l'on ne tenait pas compte du temps, qui change les façons de dire et qui les démode, on pourrait reprocher à Baudouin d'avoir quelquefois donné à ses compositions des titres d'un sentimentalisme très amusant. Au Salon de 1767, il exposait *le Sentiment de l'amour et de la nature cédant pour un temps à la nécessité*. C'est l'histoire d'une pauvre fille qui a eu un enfant, qui en est terriblement embarrassée et qui, comme l'écrit Diderot, l'abandonne « à un quidam le nez enveloppé d'un manteau ». On sent ici la préoccupation romanesque, qui était l'essence du talent de Greuze, et dont on retrouve la traduction larmoyante dans *les Délassements de l'homme sensible*. Mais Baudouin s'était mépris : il faiblissait beaucoup dans le drame. Il appartenait pour toujours au régiment des amoureux, et il n'avait pas besoin de recourir à la tragédie bourgeoise pour prouver qu'il savait bien le détail des costumes et la frivolité des élégances mondaines.

Nous n'avons jamais vu l'original du *Coucher de la mariée*. Exposée au Salon de 1767, cette gouache fut acquise par le marquis de Marigny; elle reparut à sa vente en 1782, et depuis lors on n'en a plus de nouvelles. Nous ne connaissons que l'estampe commencée à l'eau-forte par Moreau le Jeune et terminée par Simonet. Il nous reste aussi les quelques pages de Diderot, pages enflammées où le philosophe prêche avec éloquence la thèse de la moralité dans l'art. Un buste de Catinat lui aurait paru beaucoup plus honnête que la gouache de Baudouin. Malheureusement Baudouin ne pensait pas le moins du monde à Catinat : lorsqu'il donnait une fête intime près de l'alcôve, il oubliait toujours d'inviter le maréchal. Il cherchait, dans la représentation d'une scène de la vie quotidienne, l'occasion de peindre des figures spirituelles, bien groupées et bien agissantes dans leur milieu contemporain, et pour faire sourire son œuvre il y mettait tout l'esprit, toute la couleur, toute la lumière que comporte le procédé dont il aimait à se servir, la gouache.

Et certes il connaissait bien les ressources et les difficultés de cet art spécial, celui qui a peint *le Confessionnal*, *le Catéchisme* et *l'Épouse indiscrète*, dont M. de Goncourt possède une version si lumineuse et si spirituelle. Pour Baudouin qui, ici, ne se trompe point, la gouache, c'est la fresque en petit. La gouache ne va pas sans la promptitude des résolutions, sans la hardiesse du pinceau; elle appelle d'audacieuses brusqueries. Si l'on reprend le travail qu'on vient de faire, on lui

enlève toute fraîcheur, et on le brouille. Il y faut la sûreté de la touche décisive. Baudouin est véritablement l'élève de Boucher : il a le coup de fouet. M. de Chennevières l'a bien jugé dans son étude sur l'Exposition des dessins organisée à l'École des beaux-arts : « Ce qu'on est obligé, dit-il, de louer dans ce peintre de gouaches érotiques, c'est la légèreté, la gaieté, le brio de sa peinture aux tons blancs, bleuâtres, irisés à la manière des bulles de savon, enlevée spirituellement et sans appuyer, à la Fragonard; l'habileté d'arrangement de ses intérieurs, à peine indiqués à la plume, toutes qualités qui font, en somme, que ce grivois fut un artiste[1]. »

Ce sentiment était celui de M. de Marigny qui employa souvent Baudouin, d'abord pour lui, et ensuite pour le service du roi. Le marquis s'étant marié en 1767, l'artiste composa à cette occasion une allégorie gouachée où l'on voyait l'Hymen allumant son flambeau et couronnant deux cœurs placés sur un autel. Comme conception, l'œuvre devait être assez fade; mais la banalité du motif était sans doute rachetée par l'esprit de l'exécution. Pour Louis XV, très occupé alors de Mme Dubarry, Baudouin aurait pu inventer des œuvres amoureuses : il peignit en huit miniatures les scènes de la vie de la Vierge. En 1769, il exposait plusieurs feuillets des Épîtres et Évangiles destinés à la chapelle royale. Cette besogne austère ne l'amusa pas, mais il avait tant de choses folles à se faire pardonner!

Baudouin allait peut-être revenir à la vertu, lorsqu'il mourut au Louvre le 15 décembre. Il s'éteignit « épuisé de débauches », écrit Diderot, qui doit exagérer un peu. On a toujours une tendance à juger de l'homme d'après le caractère de ses œuvres. Baudouin a pris de singulières libertés vis-à-vis de la morale, et ce n'est pas à tort que les témérités de son pinceau ont été universellement condamnées. Les hommes graves refusaient de le suivre sur le terrain suspect qui demeure interdit à la peinture. Et ici Mariette est un bon témoin : « Pour piquer davantage le goût de certaines gens, qui vouloient avoir de ses ouvrages, il ne s'est malheureusement que trop souvent permis de traiter des sujets licencieux. Il eût aussi bien fait de se renfermer dans des sujets galants : il n'auroit peut-être pas tant gagné d'argent, mais il auroit mis sa conscience à couvert et ne se seroit pas préparé des remords. »

Il est certain que Baudouin, historien trop fidèle des mœurs de son temps, raconte un peu librement ce qu'il a vu; ses œuvres, rapprochées de celles des poètes, prouvent que l'influence de Mme Dubarry n'eut guère pour effet de relever beaucoup l'idéal dans les âmes. Loin de là, le niveau baissa sensiblement. Aux

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, XX, p. 198.

dernières années du règne de Louis XV, les livres vont avec les images ; tout semble fait au point de vue du musée secret. Le beau monde d'alors ne paraît pas avoir conscience du péril. Les gravures des gouaches de Baudouin se dédient ouvertement, naïvement, aux personnages les plus qualifiés : les armoiries des grands seigneurs s'étalent au bas des estampes les moins vêtues. On a conservé les catalogues des bibliothèques intimes de quelques-unes des femmes élégantes du moment, et l'on y voit que ces érudites lisaient d'étranges bréviaires. Baudouin n'est pas justifié, mais il est expliqué par l'atmosphère ambiante. Dans les salons de la cour et de la ville, la respiration commençait à devenir malaisée. On étouffait sans s'en apercevoir au milieu de parfums enivrants et fades. Une sorte d'asphyxie morale se préparait. Il était temps qu'une visiteuse inattendue pénétrât dans la maison, ouvrît brusquement les fenêtres et fît entrer les fraîcheurs d'une brise vivifiante dans le petit boudoir d'Augias.





Gravé d'après l'esquisse de F. Boucher par C. Le Vasseur 1758

X



L'ÉTUDE des œuvres de Boucher est une promenade dans l'imaginaire. On n'est pas d'humeur tous les jours à entreprendre un pareil voyage, et les honnêtes esprits à qui manque le goût des choses chimériques auront peut-être à s'imposer quelque effort pour achever cette excursion au pays de l'impossible. Tous les idéals ne sont pas également abordables. Les intelligences hautaines, qui vivent en communion avec les grands maîtres, se sont depuis longtemps habituées à leur langage, et, de même qu'on devine le sentiment d'un ami qui se tait, elles comprennent, dans le moindre linéament échappé à la main connue, les intentions secrètes de la pensée. Boucher, qui, lui aussi, est un idéaliste à sa façon, parle moins clairement à l'esprit moderne, et, bien qu'il ne soit séparé de nous que par un siècle, il paraît, à certains jours, s'enfoncer un peu dans les lointains de l'histoire. Avouons-le : Boucher a vieilli.

Cet accident se rencontre assez souvent dans les annales de l'art. Il se produit toujours à propos des maîtres qui, au lieu d'ensemencer noblement le terrain normal, c'est-à-dire l'âme humaine, se sont amusés à planter, au bord des chemins de traverse, un petit jardin dont les fleurs sont faites de gaze ou de papier peint. La manière est fatalement compliquée; un temps peut venir où elle ressemblera aux hiéroglyphes d'un idiome perdu. Ce qui est simple est plus aisément éternel. Même aux longues nuits de décembre, on revoit, les yeux fermés, le soleil absent. Il n'est pas toujours facile de se rappeler les splendeurs changeantes d'un feu d'artifice.

Boucher n'a été qu'une fusée éclairant tout à coup un coin du ciel et retombant en poussière lumineuse au milieu de l'obscurité et du silence. On n'a pas voulu dans ce livre égaler, à l'astre qui demeure et qu'on revoit tous les soirs, l'étoile précaire, qui, après avoir étonné un instant le voyageur, s'éparpille sans laisser de trace au manteau bleu de la nuit. Encore une fois, il ne s'agit ici que d'un météore. Il a brillé, il s'est éteint. Tout est fini.

Mais le ciel de l'art a son histoire. On peut, alors même qu'on a l'habitude de regarder en avant, se tourner parfois vers le passé, et marquer la place qu'occupèrent les étoiles abrogées et les choses qui ne sont plus. Cette étude rétrospective enseigne que, pendant le XVIIIe siècle, le génie de la France, si clair et si franc dans la prose des grands écrivains, s'est exprimé dans les œuvres de certains peintres — je ne dis pas chez tous, parce que je pense au loyal Chardin et au véridique La Tour — sous la forme de créations arbitraires et qui semblent illuminées d'un rayon de féerie. Boucher a été le représentant le plus authentique de cet art singulier qui noie un atome de vérité dans un océan de fictions.

Comment Boucher s'est-il comporté devant la nature? Certes, il ne professait pas pour elle une aversion systématique et raisonnée. S'il avait eu cet absurde mépris, il serait en dehors de l'art. La réalité paraît au contraire l'avoir intéressé quelquefois. Mais il la traitait comme une des petites figurantes de la pastorale d'*Issé*: il l'aimait un soir pour l'oublier le lendemain; il la traitait comme sa femme, à laquelle il essaya de faire comprendre que le mariage est une toile grise dont la monochromie doit être égayée par les notes roses de l'infidélité. Boucher n'était pas l'homme des longues amours. Il eut devant la nature une attitude inégale. Étrangement épris, il a été étrangement oublieux. Dans quelques-unes de ses études dessinées, sous l'influence d'un modèle qui lui prouvait que, pour un véritable artiste, la réalité est presque une poésie, il a exprimé, avec la liberté savante de son crayon, les morbidesses de l'épiderme, les frémissements de la vie

LE COUCHER DE LA MARIÉE

(D'après la gravure de Moreau le jeune et de Simonet.)



sur les formes en mouvement : il a été à sa manière un petit-fils de Rubens. Quand on étudie l'œuvre de Boucher et son mensonge, une pareille rencontre est inoubliable.

Dans la période heureuse de son talent, il a cherché aussi, le pinceau à la main, la saveur de la nudité vivante et l'élasticité de l'enveloppe où le déplacement du moindre muscle creuse une dépression ou accentue une saillie. Diderot disait: « Il me semble avoir vu de Boucher des enfants bien naïvement enfants ». Dans la pensée du philosophe, il s'agissait moins de l'expression que de la vérité et de la souplesse avec lesquelles l'artiste a exprimé la gesticulation de ses Amours et de ses génies. Mais ce n'est pas seulement la sincérité du mouvement général qui doit être prisée dans les enfants de Boucher : c'est le curieux détail de leurs formes grassouillettes et tendres, leur embonpoint délicat, leurs rondeurs molles, l'engorgement provisoire de leurs membres ébauchés, et surtout le sourire de ces fossettes modelées par l'artiste à l'endroit même où les met la maternelle nature. On ne doit pas, pour peu qu'on soit juste, traiter trop légèrement les Amours de Boucher. Il y a de l'art et de l'étude dans ces enfants aux carnations potelées, aux attitudes assouplies comme des festons. Ils vivent dans la lumière, ils ont la gaieté robuste de petits sylphes bien nourris, et ils n'ont vraiment pas l'air d'être trop mal dessinés, lorsque, renversés sur la nue, balancés au caprice de la brise, ils font de la gymnastique dans l'azur.

Le conseil du magistrat qui recommandait de chercher la femme demeure sans application en ce qui concerne l'œuvre de Boucher. On ne cherche que ce qui se cache. Or, dans les peintures et dans les dessins du maître, la femme ne songe pas à se dissimuler. Elle fut la souveraine de sa pensée, elle est la raison d'être et l'ornement essentiel de ses compositions, l'éternel premier rôle de sa comédie amoureuse. Elle s'étale, triomphante et nue, dans les scènes mythologiques qui se jouent toujours à son bénéfice, et, sans souci des pudeurs bourgeoises, elle consent d'autant mieux à être regardée que le peintre a réservé pour elle toutes les caresses de la lumière. Boucher n'a jamais voulu croire qu'à la femme jeune. Il invente des créatures précoces qui ont des aventures à quatorze ans. C'était la mode. Dans l'*Almanach des Muses*, et aussi dans les déclarations que les mères justement inquiètes viennent faire devant M. le lieutenant de police, on voit que, chez les petites filles du temps, la curiosité s'éveillait de très grand matin. Boucher a peint des Dianes adolescentes et des Vénus enfantines qui, si l'instruction avait alors été obligatoire, auraient été retenues longtemps encore sur les bancs de l'école. Faut-il croire à l'insuffisance de l'enseignement sous

beaucoup qui sont agréablement habillées, plus encore qui sont savamment dévêtues : il en est même quelques-unes qui paraissent faire des gestes; mais est-il bien sûr que ces fantômes comprennent le drame ou la comédie qu'ils ont l'air de représenter? Est-ce là ce que Diderot a voulu dire? Faut-il croire que, pour être émouvant, l'acteur doit être un homme et que, sous le masque, on aime à entrevoir un visage? L'art n'est-il qu'un vain simulacre? Sa vertu secrète ne consiste-t-elle pas à recueillir de toutes parts des confidences, des mélancolies, des sourires et à composer, avec ces choses sorties du cœur, une éloquence faite d'émotions et de pensées? Léonard de Vinci le croyait, et Rembrandt aussi. De là leur charme persuasif et l'éternelle jeunesse de leur langage. On peut, en un jour de curiosité et de loisir, s'intéresser à l'étude d'une œuvre frivole et se distraire aux caprices de l'arabesque; mais lorsque, au retour de ce voyage dans la chimère, on écoute la voix de sa conscience, on reconnaît que ceux-là seuls restent grands qui ont su parler à l'âme humaine.





INDEX

DES NOMS CITÉS DANS L'OUVRAGE

A

B

C

D

P

Q

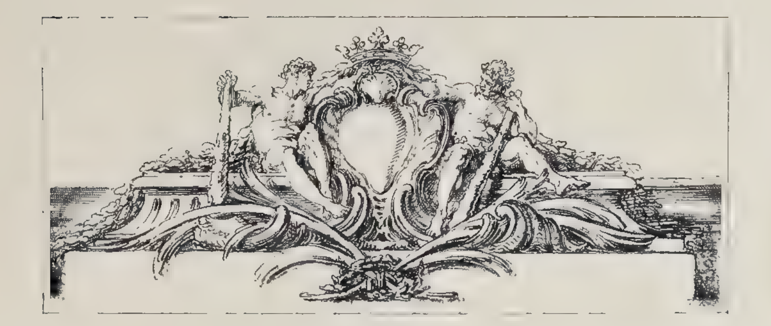
R

S

T

V





TABLE

DES GRAVURES CONTENUES DANS LE VOLUME

GRAVURES HORS TEXTE

BAUDOUIN

GRAVURES DANS LE TEXTE

Les lettres ornées sont tirées de *la Jérusalem délivrée*, édition de Giambattista Abbrizzi, Venise, 1745, avec illustrations de GIAMBATTISTA PIAZZETTA




A Quantin imprimeur
r S Benoit 7 a Paris



